Mus. Th.
1036

Film

4° Mus. Th. 1036

Die wahre Art
das
Pianoforte zu spielen;
dem
Herrn Bengerath dem ältesten
gewidmet
von

J. P. Milchmeyer,
Hofmechanicus Sr. Durchl. des Churfürsten von Bayern, Clavier- und Harfenmeister.

Zu haben in Dresden beym Verfasser; wohnhaft im italienischen Dörfchen, neben dem geistlichen Hause, No. 18.

Preiß 2. Thaler.

Dresden,
gedruckt beim churfürstl. Hofbuchdrucker Carl Christian Meinhold.
1797.

109 B

W IV c

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

ERZIEHER AKADEMIE DER ADOLF-HITLER-SCHULEN

(16198)

Vorrede.

Ich übergebe hier den Liebhabern und Anfängern des Pianoforte-Spieles ein Werk, in welchem ich die Grundsätze zergliedere, die ich durch einen achtzehnjährigen Aufenthalt in Paris und Lyon, und durch ein vier- und zwanzigjähriges unausgesetztes Studium dieses Instruments mir zu eigen gemacht habe.

Ueber die allerersten Kenntnisse in der Musik, z. B. über die Namen und den Werth der Noten, u. dgl. habe ich keinen Unterricht gegeben, denn gewiß findet sich in jedem kleinen Städtchen und fast auf jedem Dorfe Jemand, der einem Anfänger statt meiner darinnen unterrichten wird. Warum hätte ich also mein Werk dadurch vertheuern sollen? Eben so liegen die Grundsätze der Composition auser meinem Plane, auch haben darüber schon viele grose Meister geschrieben. Und so blieb ich denn meiner Absicht und meinem Versprechen völlig treu, eine möglichst kurze, dabei aber nach meiner Ueberzeugung gründliche und deutliche Anleitung zu geben, wie man das Pianoforte, mit allen seinen Veränderungen, und nach dem gegenwärtigen Geschmacke, ohne Meister spielen lernen könne.

Wenn ich zuweilen sogar Meistern Lehren zu geben scheine, so bitte ich zu bedenken, daß ich darunter Musiklehrer auf Dörfern und in kleinen Städten verstand, die meist von der Vollkommenheit der Kunst noch entfernt sind. Musikmeister, von Ruf und grosen Talenten Gesetze vorschreiben, und gute Lehren geben zu wollen, war nie meine Absicht, ich kenne meine Schwächen zu gut, und bin erbötig, täglich selbst Belehrung anzunehmen. Sollte überhaupt vielleicht Mancher durch diese oder jene Aeuserung in meinem Buche sich für beleidigt halten, so versichere ich hiermit, daß ich alles, was ich schrieb, nur aus Liebe zur Wahrheit, nie aber in der Absicht gesagt habe, irgend Jemanden zu beleidigen.

Schafft mein Buch denen, welchen ich es bestimmt habe, Nutzen, so habe ich meine Absicht erreicht, und werde mich glücklich schätzen, sie erreicht zu haben.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

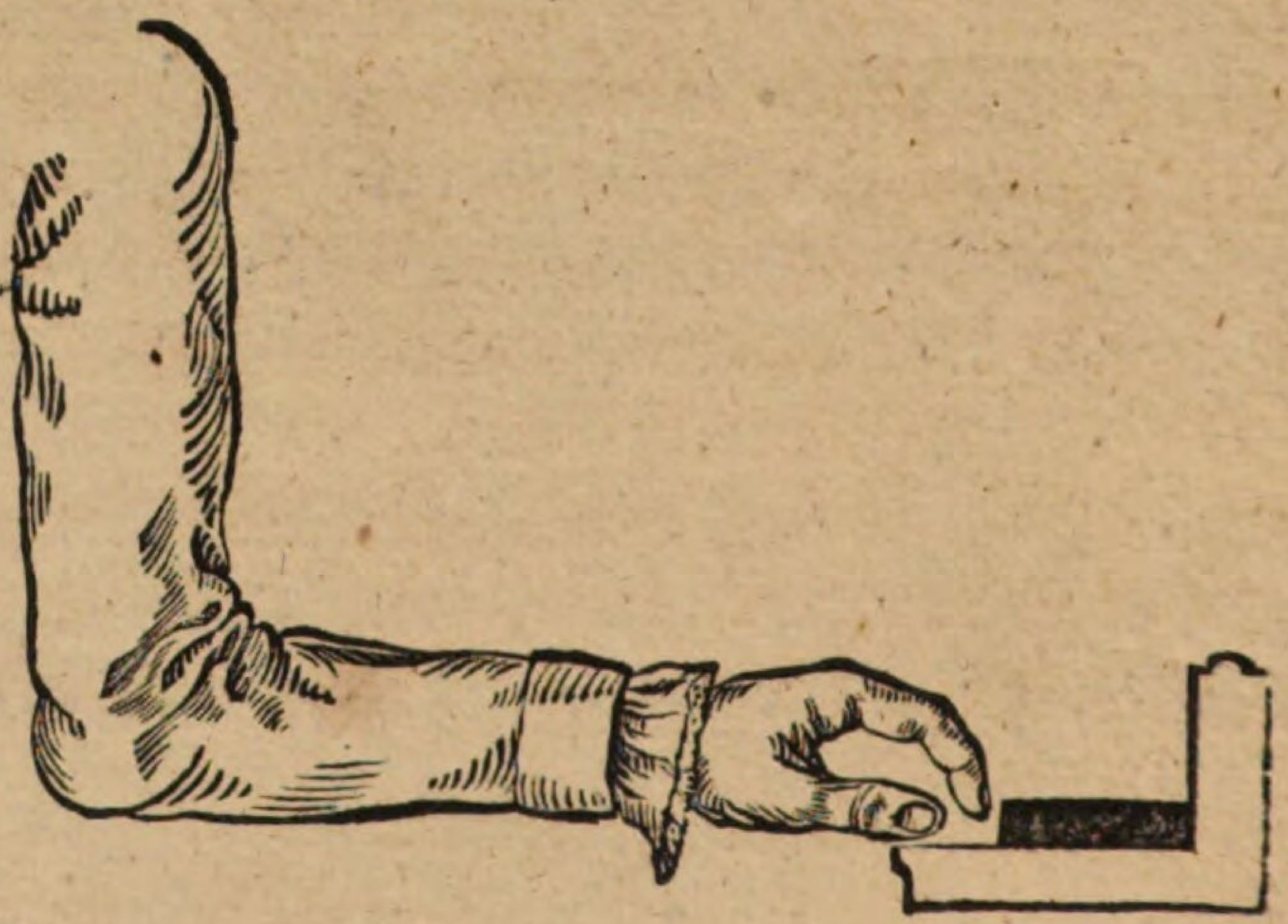
Erstes Capitel.

Die Haltung des Körpers, des Arms, der Hand, und der Finger.

Es ist zwar fast allgemein als Regel angenommen, daß man den Anfänger in die Mitte der Claviatur setzt, welche das h und c über der fünften Linie des Baß-Schlüssels und auf der ersten Linie des Diskant- oder C Schlüssels ist. Allein es giebt jetzt sehr wenige musikalische Stücke, in denen nicht die linke Hand in dem Violin- oder G Schlüssel spielt, dagegen sind solche Stücke, wo die rechte im Baße zu thun hat, jetzt sehr selten. Jener Regel nach würde also die linke Hand, während man der rechten eine überflüßige Bequemlichkeit verschafft, beständig einen gewissen Zwang empfinden. Ich halte es also für vernünftiger, daß man sich das ganze Spiel erleichtere, und wenn ja die rechte Hand, welche ohnehin geschickter ist, einige Noten im Baße zu spielen hat, sich lieber diese etwas unbequem mache. Daher setze ich meine Schüler zwischen das d und e unter und auf der ersten Linie des Violinschlüssels, und sie finden dies bequemer, als jene gewöhnliche Art.

Der Ellnbogen des Spielers, bis zur Achsel, soll in senkrechter Stellung seyn, dann findet sich der gehörige Abstand zwischen der Claviatur und dem Körper des Spielers von selbst. Korpulente Personen müssen ein wenig von dieser Regel abweichen, und sich so einrichten, daß sie die über die Hände kreuzenden Gänge leicht machen können. In keinem musikalischen Gange darf die Achsel gehoben werden. Was den Arm betrift, so dient er dazu, die Hand in die Höhe und Tiefe zu leiten, oder auf die schmalen Tasten zu tragen. Der Ellnbogen soll sich niemals ohne Noth vom Körper entfernen, doch sieht man leicht so viel ein, daß wenn die rechte Hand ganz in der Höhe, oder die linke die tiefsten Noten, spielt, man den Ellnbogen vom Körper soweit entfernen müsse, als nöthig ist, um eine freye ungezwungene Bewegung zu haben. Uebrigens muß man sich vor unnöthigem Hin- und Herbewegen der Ellnbogen und Hände hüten, um seinem Spiele eine gewisse Anmuth und Grazie zu geben, welche darinnen besteht, daß man die Natur nachahmt, und alles auf eine ungezwungene Art verrichtet.

Die Hand soll man auf der Claviatur etwas abwärts halten, die drey mittelsten Finger müssen gebogen seyn, und der Daumen nebst dem kleinen Finger sollen bis zur Wurzel der Nägel über die breiten Tasten zu liegen kommen. In dieser Lage müssen alle Finger bleiben, sie mögen spielen oder nicht. Die Haltung der Hand hängt ganz von der Höhe des Stuhls ab, dieser muß also, wenn er zu niedrig ist, durch Kissen oder sonst etwas, um so viel erhöhet werden, daß man die oben angegebene Haltung der Hand bewirkt. Eine Hauptsache, die ich dem Anfänger nicht genug empfehlen kann, ist das Auswärtsdrehen der Hände, damit wenn die rechte Hand in der Tiefe, oder die linke in der Höhe, spielt, die Hände sich nicht verkürzen, oder einen Zirkel machen, und auch der Daumen so viel als möglich über den breiten Tasten bleibe. Nur dann, wenn die linke Hand ganz in der Höhe, oder die rechte die tiefsten Noten spielt, und bey Gängen wo die Hände über einander kreuzen, ist es fast unmöglich, den Daumen ohne Zwang über den breiten Tasten zu erhalten. Von der Stellung der Hand und Finger betrachte man die nebenstehende Figur.



Spielern, die ein kurzes Gesicht haben, möchte ich eine Brille anrathen, sonst wird ihr Körper immer zu nahe an der Claviatur seyn, der Kopf zu tief herunter hängen, die Ellnbogen werden zu weit zurück stehen, und die Hände sich nie genug auswärts drehen. Alles dies hindert sie, die wahre Stellung anzunehmen, und folglich auch am guten Spiel.

Die Nägel müssen beständig abgeschnitten seyn, um das Klopfen auf den Tasten zu verhüten. Ferner muß man auf seine Finger immer recht Acht geben, damit sie keine verkehrte Gestalt annehmen, sich zum Beyspiel nicht zu dicht an einander schließen, oder über einander legen. Ueberhaupt soll man beym Pianoforte spielen nicht nur die Ohren, sondern auch die Augen, befriedigen, und daher, so viel als möglich, alle falsche Bewegungen und Krümmungen der Finger vermeiden. Dies verlangt eine ausführliche Erklärung, und folgendes Beyspiel wird alles deutlicher machen. Wenn man einen jungen Menschen mit seinen zarten Fingern auf einem übel bekielten Flügel, und mit drey Registern, spielen läßt, so sind natürlich seine Finger kaum stark genug, um alle drey Tangenten auf einmal nieder zu drücken, wenigstens muß er alle Kräfte anwenden, wenn die Töne ansprechen sollen. Dieser Zwang macht in der Länge das Spiel steif und hart, die Finger nehmen eine falsche Gestalt an, und die meisten, besonders der kleine Finger, bewegen sich so, als hätten sie ein einziges Gelenke. Solche unschickliche Gewohnheiten bleiben dann Zeitlebens, und hindern an einem vollkommnen Spiele. Und wer ist daran Schuld? Niemand als der Lehrer, der den Schüler nicht nach richtigen Grundsätzen unterrichtet. Eben deswegen halte ich den Flügel, so wie das Clavicord, (das Clavier) gar nicht für die rechten Instrumente, auf denen sich ein gutes Spiel lernen läßt. Der Ausdruck, welchen man auf dem letztern hervorbringen will, verursacht unendliche Verdrehungen der Finger, und es ist gewiß selten, daß Personen, die sich lange auf dem Clavicord geübt haben, gute Pianoforte-Spieler werden. Ich glaube vielmehr, man sollte einen Schüler gleich auf dem Pianoforte und mit dem G Schlüssel anfangen lassen, und das alte Vorurtheil und den Eigensinn bei Seite setzen, nach denen man behauptet, es sey nichts Besseres als das Clavicord und der C Schlüssel. Meinen Gedanken nach lernt ja wohl Niemand in der Welt ein Instrument in der Absicht, sich niemals darauf hören zu lassen. Wer würde aber wohl so unbesonnen handeln, und in einem großen Saale ein Concert mit Begleitung aller Instrumente auf einem Clavicord geben wollen? Die Instrumente würden ja die Töne des Clavicords ersticken, die Zuhörer also fast gar nichts hören, und aus langer Weile gähnen. Vor dreyßig Jahren, da man nichts Besseres kannte, war das Clavicord und der C Schlüssel recht gut, allein jetzt, da man den Instrumenten in der Höhe und Tiefe viele Noten zugesetzt, die Accorde vermehrt, viele tausend neue Gänge erfunden hat, jetzt, wo alle große Componisten für das Pianoforte arbeiten, ist dieses Instrument und der G Schlüssel vorzuziehen, so wie auch schon darum, weil man beim G Schlüssel nicht so viele blinde Linien zu übersehen hat, auf dem Pianoforte aber mit allem Ausdrucke, und allen möglichen Veränderungen, in dem größten Saale sich hören lassen kann, und endlich dafür sichrer ist, daß man sich keine Verdrehungen und Verunstaltungen der Finger angewöhnt. Uebrigens wissen alle Liebhaber und Kenner der Musik, daß in Frankreich und England sehr große Tonkünstler sind, von denen ich nur die Herren Clementi und Steibelt erwähnen will. Ich fordere aber Jeden auf, zu sagen, ob er wohl in den neuern Zeiten in diesen Ländern ein Clavicord gesehen habe? Wäre also dieses ein so vortrefliches Instrument, als ich oft habe behaupten hören, so müßten die Franzosen und Engländer, und selbst ihre großen Componisten kein musikalisches Gefühl besitzen, da diese blos für das Pianoforte setzen. Allein Jeder ist wohl vom Gegentheile überzeugt. Wenn also ein Clavicordspieler sagt, er liebe das Pianoforte nicht, so muß man wohl glauben, daß er es nicht spielen könne, oder vielleicht nie es habe gut spielen hören. — Ich gebe nun hier noch einige Beyspiele vom üblem Buge der Finger, zu dem der Flügel und das Clavicord oft verleiten, den man aber beym Pianoforte leicht vermeiden kann:

gut

schlecht

schlecht

schlecht

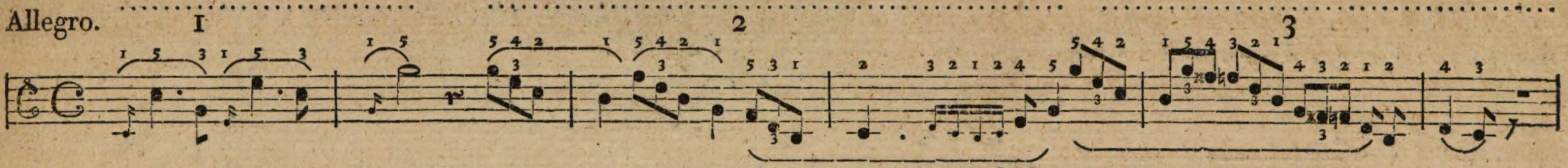
Was den Druck der Tasten zum Ansprechen betrift, so kömmt hierbey viel darauf an, ob das Pianoforte leicht oder schwer zu spielen sey? Indessen sey dem wie ihm wolle, so soll man nie eine überflüßige Stärke anwenden, sondern die Kraft muß sich nach der Anzahl Noten richten, welche auf einmal angeschlagen werden sollen. Brauchte ich also z. B. ein halb Loth Gewicht, um zu machen, daß eine Taste anspricht, so werde ich für zwey Tasten ein Loth, für drey anderthalb, und für vier Tasten zwey Loth nöthig haben. Dies wird freylich leider! selten beobachtet, daher kömmt es aber auch, daß die meisten Accorde nur halb so stark ansprechen, als sie sollten, und nie ihren vollen Ton bekommen.

Ferner muß man alle Noten gleichsam ganz leicht schon vorher unter den Fingern fühlen, ehe man sie spielt, und so viele Finger als möglich zu den künftigen Noten in Bereitschaft halten; alle Finger etwas mehr, als nöthig ist, aufheben; und jeder Note ihren wahren Werth geben, das heißt, man muß den Finger so lange auf der Taste liegen lassen, bis die Note ihren bestimmten Werth vollendet hat. Beobachtet man dieses nicht, so wird man sich ein trocknes und geschmackloses Spiel angewöhnen. Wenn man das Pianoforte mit Geschmack spielen will, muß man auch alle Pausen, und das Ende eines jeden Gesangs, (was ich darunter verstehe, wird weiter unten erklärt werden) beobachten, und bey jeder Pause, so wie beym Abschnitte jedes Gesangs, sie mögen klein oder groß seyn, die Hände von der Claviatur wegthun. Dies muß aber mit einer gewissen Ruhe, und gleichsam unbemerkt geschehen, und nicht in ein Wegspringen ausarten. Ich nenne dies den musikalischen Athemzug. Die weggethanen Hände und Finger kann man auf die zukünftigen Noten und Gänge vorbereiten; dadurch bekömmt man Gewißheit im Spiele, wird nie durch schwer zu findende Gänge, Accorde und Noten überrascht, und vermeidet die mechanische Bewegung der Aerme. Hierbey will ich noch einem Jeden rathen nicht mit beyden Händen zugleich auf einen andern Platz der Claviatur zu springen. Sollten es aber der Gang, oder die zwey musikalischen Parthieen (die Discant= und Baßnoten) verlangen, so ist es jedem Spieler erlaubt, einen Blick auf seine Tasten zu thun, damit er nicht auf falsche Tasten komme. Durch lange Uebung kömmt man endlich so weit, daß man nicht mehr so oft nöthig hat, die Claviatur anzusehen. Auch bitte ich die Anfänger, ja nicht mit den Händen und Fingern auf den Tasten auszuruhen; das Pianoforte ist nicht dazu da, uns zu tragen, und man gewöhnt sich durch dergleichen Nachläßigkeiten an ein träges Spiel. Der nämliche Fall findet in Rücksicht des ganzen Körpers statt, den man nicht an der Lehne des Stuhls ausruhen lassen, sondern gerade halten muß, und ich bin deshalb den Stühlen ohne Lehnen gewogen, weil man da genöthigt ist, den Körper aufrecht zu halten.

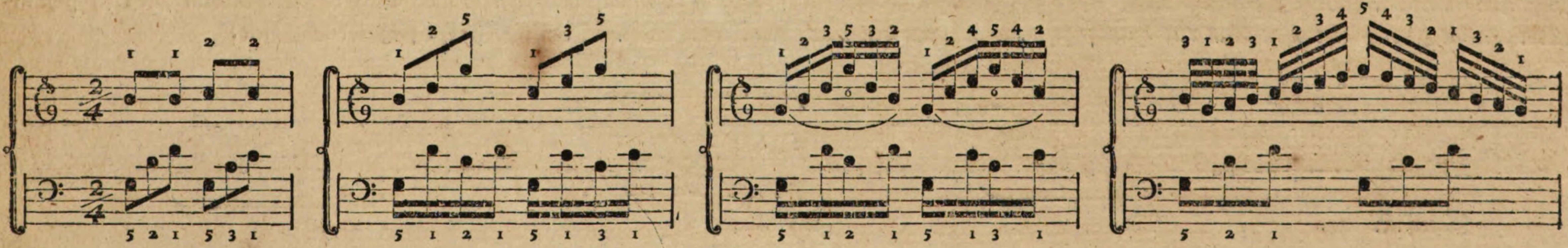
Der Takt ist den Menschen von Natur eigen, und gleichsam angebohren, freylich hat aber ein Mensch mehr Gefühl dafür, als der andre. Hierbey bitte ich nun die Lehrer, daß sie ihre Schüler ja nicht daran gewöhnen, den Takt mit den Füßen zu treten. Abgerechnet, daß die Füße der Lehrlinge oft noch zu klein dazu sind, so braucht ja auch der Pianoforte=Spieler seine Füße zu den unten angebrachten Pedalen, durch welche die Veränderungen gemacht werden, sodann erstickt ein solches Takttreten den schönen Ton eines Instruments und betäubt die Zuhörer, und man glaubt das Stampfen von Pferden in einem Stalle zu hören. — Die Lehrer mögen daher lieber die Anfänger, besonders solche, die wenig natürliches Gefühl des Taktes haben, daran gewöhnen, daß sie im Spielen selbst, die Viertel, Achtel, und wenn die Stücke von langsamer Bewegung sind, auch die Sechszehntheile so gleich als möglich zählen. Freylich werden sie oft sagen, sie könnten es unmöglich lernen, beym Spielen zugleich zu zählen. Allein es ist durchaus nöthig hier nicht eher abzulassen, bis Zunge und Finger gleichen Schritt mit einander gehen können, besonders da man sich oft bey dem Singen mit dem Pianoforte begleitet, wo dann der nämliche Fall eintritt. — Man hört oft Aeltern sagen, ihre Kinder wären außerordentlich musikalisch, denn sie spielten kein Stück ohne den Takt dazu zu treten, allein ich behaupte, daß, wenn man gut musikalisch ist, man das Takttreten gar nicht nöthig hat. Geschieht es also dann nur aus Gewohnheit, so ist es eine sehr tadelnswerthe Gewohnheit. Am besten ist es, wenn uns die Natur ein gewisses Gefühl für den Takt gegeben hat; wem indessen diese Gabe versagt ist, der muß ihren Mangel durch Vernunft und Ueberlegung zu ersetzen suchen, diese herrschen aber nicht in den Füßen.

Auch beym Lesen der Noten ist vieles zu beobachten. Die Lehrer werden sehr wohl thun, wenn sie bald im Anfange ihren Schülern auch zuweilen schlecht geschriebene Noten bringen, wo die Noten in den Parthieen der rechten und linken Hand nicht gehörig und so über einander stehen, wie man sie spielen muß. Mit Noten, die ganz richtig und gleichsam abgezirkelt und gemahlt sind, verdirbt man leicht die Anfänger, und gewöhnt sie daran, daß sie blindlings der vorliegenden Einrichtung folgen, ohne den Verstand im mindesten zu beschäftigen. Kommen ihnen alsdann Noten in die Hände, wo beyde Parthieen nicht genau unter einander stehen, so ist es, als wären sie in ein fremdes Land versetzt, sie wissen sich nicht zu helfen, und spielen schlecht. Bey dieser Gelegenheit kann ich die Lehrer nicht genug warnen, daß sie ja ihren Anfängern das eitle Vorurtheil benehmen, alles auf den ersten Anblick vom Blatte spielen zu wollen. Ich habe nun seit vier und zwanzig Jahren mehr als hundert Schüler und Schülerinnen gehabt, deren Aeltern mir beym ersten Eintritte gleich ankündigten, daß ihre Kinder alles vom Blatte läsen. Aber — statt mich darüber zu wundern, oder zu freuen, antwortete ich ganz gelassen, daß sie in dieser Kunst mich weit überträfen, ich könnte keinen Takt spielen, wie er gespielt werden sollte, ohne ihn zu studiren. Eben diese unglückliche Raserey unserer Zeit, alles sogleich vom Blatte spielen zu wollen, dient zu weiter nichts, als dazu, daß man alle musikalische Gänge ohne Geschmack und Wahrheit herleiert, die abscheulichsten Stellungen der Hände und Finger sich angewöhnt, und nicht zwey auf einander folgende Noten gehörig vortragen kann. Eine falsche Fingersetzung, die man durch diese berühmte Geschwind-Leserey und Spielerey sich angewöhnt, wieder in Ordnung zu bringen, ist dann oft dem geschicktesten und aufmerksamsten Lehrer bey den größten Talenten und dem besten Willen unmöglich. Auch ich bin zwar der Meynung, ein Lehrling müsse alles Mögliche thun, um ein fertiger musikalischer Leser zu werden, aber ich setze die Bedingung hinzu, daß er mit Verstand, und nie ohne Gegenwart des Lehrers sich darinnen übe, bis er es zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat, und der Aufmerksamkeit des Lehrers entbehren kann.

Ich komme nun auf das musikalische Gespräch, worunter ich den Zusammenhang verschiedener Gesangssätze verstehe, durch welche das Ohr gleichsam befriediget wird, und dann ausruht. Diese Gesangssätze können denn aus einem oder aus mehrern Gesangsabschnitten von verschiedener Größe bestehen, und jeder solche Abschnitt kann nach dem Gutdünken des Componisten nur einige wenige Noten oder mehrere Täkte enthalten, und wohl oder übel lauten. In Ansehung dieser Abschnitte nun muß ein Lehrer alle mögliche Aufmerksamkeit darauf richten, daß sie von seinen Schülern nicht zertheilt werden. Unter dem Nichtzertheilen verstehe ich nämlich dieses, daß man in einem und demselben Gesangsabschnitte, keinen Zwischenraum und Absatz höre, er bestehe aus Terzen, Sechsten, Accorden, doppelten oder einfachen Noten. Kann man ja solche Abschnitte, wo Accorde und doppelte Noten vorkommen, nicht gut ohne Zertheilung machen, so muß man wenigstens die singende Parthie (gewöhnlich die höchsten Noten der rechten, und die tiefsten der linken Hand) so viel als möglich binden, und nur die zweyte Parthie absetzen, oder auch einige Noten mit den nämlichen Fingern machen. Mit einem Worte: vom Anfange eines Gesangsabschnitts, bis zum Ende desselben, muß beständig ein Finger auf der Taste liegen. Wer hierauf nicht aufmerksam ist, wird nie der Musik ihren wahren Vortrag geben, denn er gleicht im Spielen einem Sprechenden, der mitten im Worte Athem hohlt. Aber nach dem Ende eines jeden Gesangsabschnittes, er sey klein oder groß, müssen die Finger die Claviatur verlassen, und sich auf das künftige vorbereiten. — Das folgende Beyspiel ist ein musikalisches Gespräch, und besteht aus drey Gesangssätzen, die ich mit Ziffern angegeben habe. Die einzelnen Gesangsabschnitte jedes Gesangssatzes sind durch Bindungen bemerkt, und jeder solche Abschnitt muß also ohne Absatz oder Zertheilung gespielt werden:

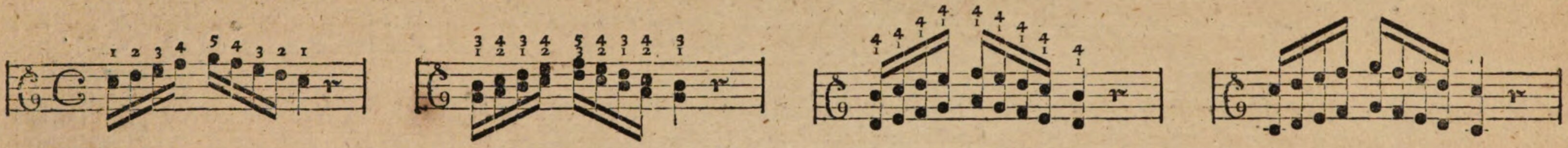


Viele Anfänger, welche ohne Meister lernen, können bey gewissen Eintheilungen beyder Hände leicht in Verwirrung kommen. Componisten für das Pianoforte sollten freylich in der Musik lieber das Zusammenhängen solcher musikalischen Gänge vermeiden, welche nie oder doch sehr selten gut mit beyden Händen auf einmal sich spielen lassen, dahin gehört z. B., wenn man zwey in drey, drey in vier, drey in acht, vier in sechs, und dergleichen eintheilen soll. Da indessen solche Gänge in den jetzigen Compositionen für's Pianoforte oft vorkommen, so ist dabey folgendes zu bemerken, was die unten angegebenen Beyspiele am besten erläutern werden. In den beyden ersten Beyspielen haben die Achtel und Triolen, in dem Gesange der rechten Hand, nicht die wahre Gleichheit, die sie haben sollten, und in den beyden letzten ist die Gleichheit in den begleitenden Sechszehnteln und Triolen der linken Hand fehlerhaft. Hier fragt sich's also, welche verdienen den Vorzug? und die Antwort ist, die beyden letzten Beyspiele. So oft also Anfänger Gänge dieser Art finden, müssen sie beständig die begleitende und nie die singende Stimme aufopfern. Der geschickte Spieler macht freylich beyde Stimmen in ihrer wahren Gleichheit, allein diese Vollkommenheit verlangt, besonders in Stücken von sehr langsamer Bewegung, viele Uebung. Noch muß ich bey den Triolen erinnern, daß die dritte Note dem Werthe nach um etwas weniges, ich möchte sagen um einen Gedanken, länger ist, als die zwey ersten. Beobachtete man dies nicht, so würde man den $\frac{6}{8}$ Takt in einem $\frac{2}{4}$ Takt verwandeln. Uebrigens lehret uns die Natur die richtige und wahrhafte Bewegung der Triolen von selbst.

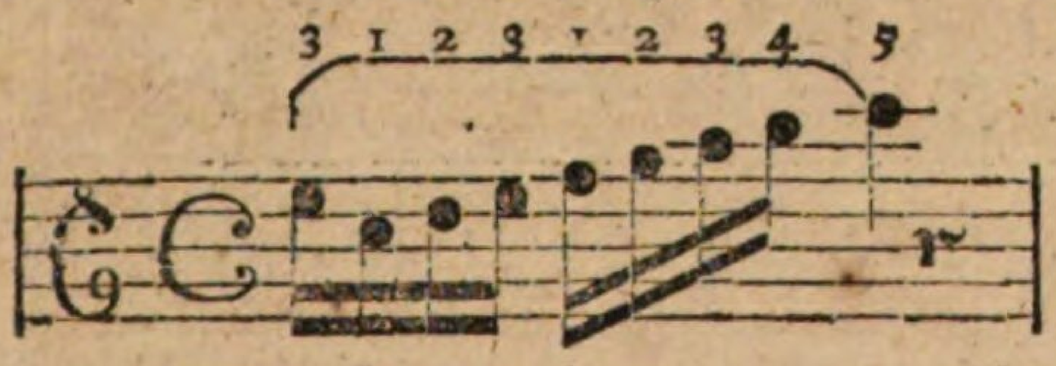


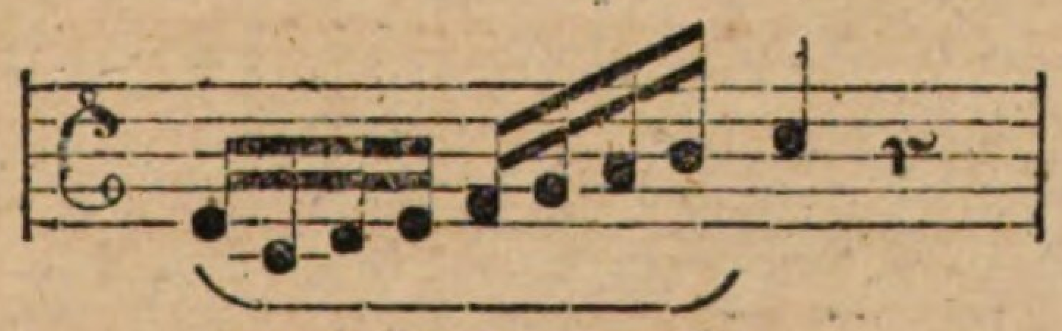
Nun will ich die verschiedenen **Spielarten**, deren ich **drei** annehme, zergliedern, und deutlicher aus einander setzen. Ich nenne die erste die **gewöhnliche**, oder natürliche, die zweyte, die **gebundene**, und die dritte, die **abgestoßene** Spielart. In Stücken guter Componisten, welche die Musik schreiben, wie man soll, sind alle Noten, welche keine Punkte, Striche, oder kleine Bögen über sich haben, von der natürlichen Spielart. Bey ihrem Spielen hebt man den Finger der ersten Taste auf, wenn die zweite angeschlagen ist, den Finger der zweyten, wenn die dritte gespielt ist, und so weiter. Nie dürfen, bey dieser gewöhnlichen Spielart, in einem einfachen Gange zwey Finger auf einmal liegen. Was die Gänge mit doppelten Noten betrift, wo man zwey Tasten auf einmal anschlägt, so daß sie nur **einen** Laut machen, ist es wohl ganz klar und deutlich, daß man auch hier die Finger nicht eher von den zweyen auf einmal angeschlagenen Tasten aufheben darf, bis man die beyden folgenden angeschlagen hat. Es ist also bey den Gängen mit doppelten Noten das nämliche zu beobachten, was ich vorhin von einfachen Noten erinnerte. Diese Spielart spielt sich blos mit den Fingern, ohne Arm und Hand, so lange man auf den

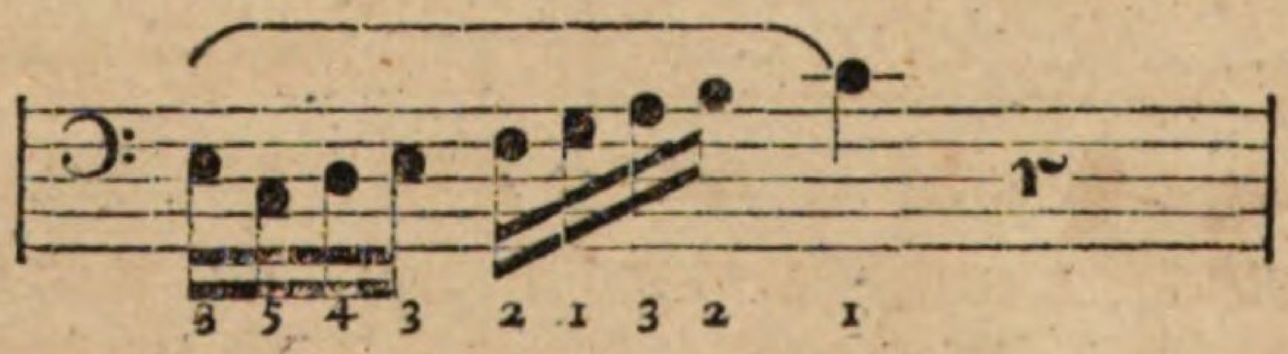
nämlichen Tasten bleibt, verändert man aber die Noten oder spielt auf den hohen schmalen Tasten, so lehrt die gesunde Vernunft, daß man sich des Arms bedienen müsse, um die Hände auf die folgende Noten zu tragen. Man betrachte die Beyspiele:



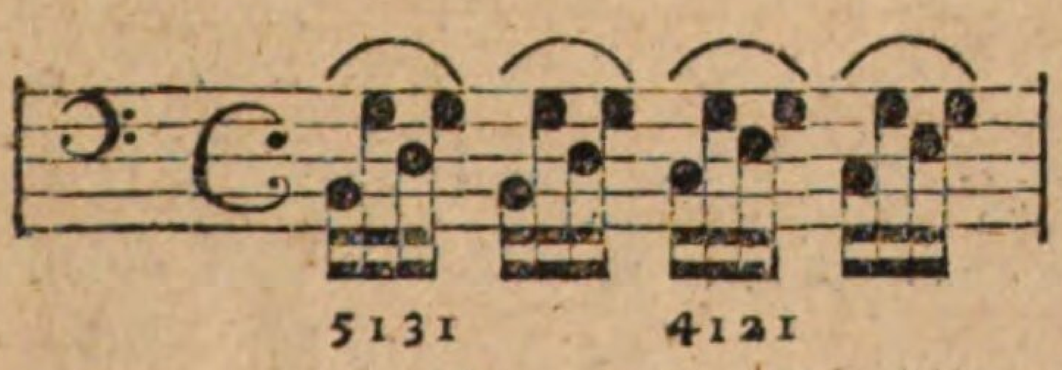
Die gebundene Spielart, welche man bey wenigen Noten mit einem kleinen Halbzirkel, bey mehrern Takten aber durch einen vorn und hinten etwas gebogenen Strich, bezeichnet, verlangt ein weiches, gleichsam schmelzendes Spiel. Alle Spieler des Pianoforte sollten überhaupt, um des Instruments willen, die gebundene Spielart wählen, da geklopfte und gleichsam gehackte Noten für dasselbe gar nicht passen, sondern man ihm vielmehr auf eine zarte Art schmeicheln muß. Doch hat alles seine Ausnahmen, so liebe ich z. B. diese gebundene Spielart nicht in den Läufen, in den chromatischen und verschiedenen andern Gängen des Baßes, weil das lange Nachsingen der stärkern Saiten übel lautende Töne verursacht. Solche Gesänge aber, welche blos die wahren Noten des Accords enthalten, sie mögen wohl oder übel lautend seyn, werden durch diese Spielart vollkommen. Sie macht den Ton des Pianoforte weich und gleichsam sammetartig, und man kann dadurch die obern Töne dieses Instruments, welche zu einer gewissen Härte und Trockenheit geneigt sind, versüßen und erweichen. Alle mögliche Gänge vom c über der dritten Linie des G Schlüssels, bis zu den höchsten Tönen des Pianoforte, können daher ohne das Ohr zu beleidigen in gebundener Spielart vorgetragen werden, doch darf der Spieler sich dieses nur dann erlauben, wenn der Componist sie so gezeichnet hat. Diese Spielart verlangt nun, daß man die Finger etwas länger, und auf mehreren Noten liegen lasse, außerdem spielt sie sich in allem wie die gewöhnliche ohne Arm und Hand, so lange man auf den nämlichen Tasten bleibt. Man sehe hierzu folgende Beyspiele:

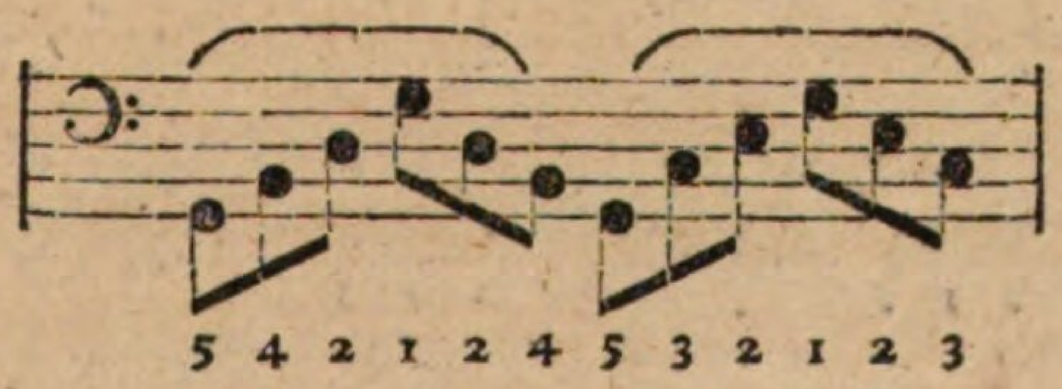

Fürtreflich.

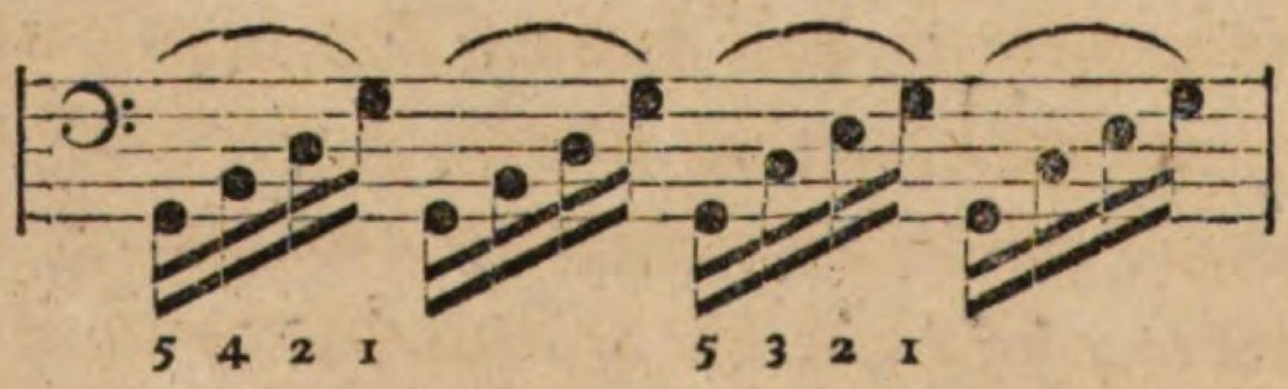

Gut.

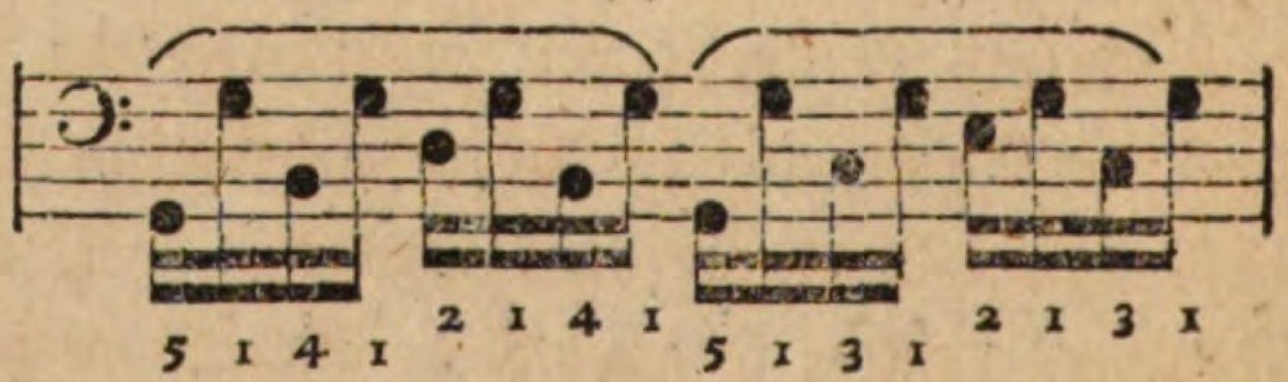

Mittelmäßig.

Schlecht.


Fürtreflich.

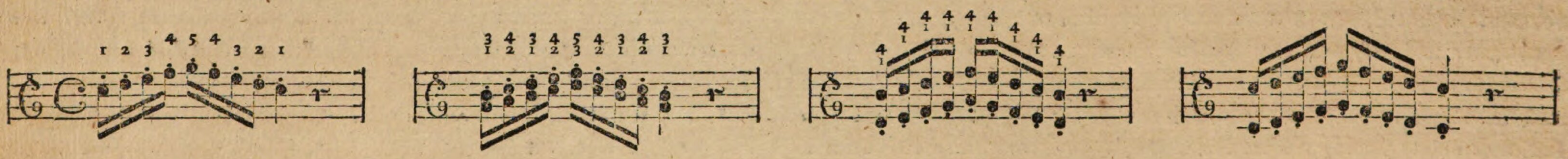

Fürtreflich.


Fürtreflich.


Fürtreflich.

Die abgestoßene Spielart, bey der man jede Note von der andern absondert, ist mit kleinen Pünktchen oder Strichen über den Noten bezeichnet, und verlangt ein Pianoforte das alle Noten vollkommen dämpft, besonders die untern Baßnoten. Zum guten Vortrage dieser Spielart gehört, daß man den

Finger von der ersten Taste aufhebe, ehe man die zweyte, den Finger von der zweyten ehe man die dritte anschlägt, und so fort. Alle Noten dieser Spielart, sie mögen einfach oder doppelt seyn, lassen sich durch eine kleine Bewegung der Hand, ohne Bewegung des Arms, machen. Was bey dieser abgestoßenen Spielart besonders zu bemerken ist, besteht denn darinnen, daß jede Note nur ihren halben Werth zum Fortsingen erhalten darf, die halbe Taktnote soll nicht länger als ein Viertel, die Viertelnote nur wie ein Achtel, und die Achtelnote nur wie ein Sechszehntheil singen. In Ansehung des zu haltenden Takts aber müssen freylich auch die Noten ihren wahren Werth behalten. Ich habe mit Vorsatz bis zu Ende der abgestoßenen Spielart damit gewartet, auch ein Wort von den Octaven zu sagen. In allen andern musikalischen Gängen kann man die drey Spielarten vollkommen ausdrücken, und dem Ohre fühlbar machen, aber bey den Octaven ist es nicht so leicht. Der Unterschied ist hier vielmehr sehr gering, weil man von einer Octave zur andern doch immer einen Absatz machen muß, um sie greifen zu können. Was also bey den Octaven und zuweilen auch bey den Sechsten in den drey Spielarten zu beobachten seyn möchte, wäre etwa folgendes. In der gewöhnlichen Spielart schlägt man sie ganz natürlich an, ohne zu wenig oder zu lange darauf zu verharren, in der gebundenen bleibt man so lange, und in der abgestoßenen so kurze Zeit darauf als möglich. Uebrigens wird man nicht einen einzigen musikalischen Gang finden, der nicht aus einer oder zweyen, oder gar aus allen drey Spielarten bestünde. Man sehe die Beyspiele:



Noch muß ich eine Erklärung geben über die starke und schwache Zeit eines Takts, das heißt, über die Noten in einem Takte, welche etwas stärker oder schwächer angeschlagen werden müssen. In einem vier Vierteltakte, der aus zwey halben Taktnoten besteht, nennt man die erste die starke, und die andere die schwache Zeit. Bestehet er aus vier Vierteln, so ist das erste und dritte Viertel die starke, und das zweyte und vierte die schwache Zeit; hat er bey langsamer Bewegung nichts als Achtel, so ist das erste, dritte, fünfte und siebente Achtel die starke, und das zweyte, vierte, sechste und achte die schwache Zeit. In einem drey Vierteltakte ist das erste und dritte Viertel die starke, und das zweyte Viertel die schwache, und bey langsamen Stücken, das erste, dritte und fünfte Achtel die starke, und das zweyte, vierte und sechste Achtel die schwache Zeit. In den sechs Achteltakten sind das erste und vierte Achtel jedes Takts, und in einem Takte von drey Achteln allemal das erste Achtel die starke Zeit. Wenn man also einen vier Vierteltakt nach der starken und schwachen Zeit zergliederte, so könnte man sagen, daß die erste halbe Taktnote, das erste Viertel, oder das erste Achtel die allerstärkste Zeit des Taktes sey, daß sodann die zweyte halbe Taktnote, das dritte Viertel, oder fünfte Achtel, den zweyten Grad der Stärke erfordere, das zweyte und vierte Viertel, oder das dritte und siebente Achtel, würde den dritten Grad, und das zweyte, vierte, sechste und achte Achtel den vierten oder geringsten Grad der Stärke bekommen, oder die am wenigsten starke Zeit seyn. Dies gäbe also vier verschiedene Grade oder Stufen von Stärke. Einem Anfänger wird es schwer scheinen, dieses zu verstehen, allein er darf deshalb nicht erschrecken, sobald er nur so weit gekommen ist, daß er einige Stücke mit den gehörigen Fingern spielen kann, wird das Gefühl von der starken und schwachen Zeit eines Taktes sich von selbst finden, und er wird das Gesagte sehr gut verstehen. Uebrigens gehört dieser Artikel meistens zu der natürlichen und abgestoßenen Spielart. Man soll bey diesen beyden Spielarten die Finger auf den Noten der starken Zeit verändern, so viel es geschehen kann, ohne dem musikalischen Gange und Ausdrucke zu schaden, dies ist nöthig, um dem Takte seine Vollkommenheit, und dem Gesange seinen gehörigen Nachdruck zu geben. Doch muß ich erinnern, daß es bey dieser Regel viele Ausnahmen giebt. So darf man z. B. in einem Laufe

von etlichen Takten, vom Anfange bis ans Ende das Ohr keine starke und schwache Zeit unterscheiden lassen, und dergleichen Gänge kommen häufig vor. Allein in Triolen, und in den hin= und hergehenden Gängen beyder Hände von vier, sechs, und acht Noten, schlägt man meistentheils die ersten Noten ein wenig stärker an, und in Gängen von vier Sechszehntheilen, oder bey langsamer Bewegung von zwey Achteln verwechselt man die Finger sehr oft auf den ersten Noten, um dem Gesange seinen wahren Accent zu geben. In der gebundenen Spielart endlich, hängt alles von den Bindungen und dem Ausdrucke ab, welchen der Componist dem Gesange des Stücks hat geben wollen, man macht hier sehr oft die schwache Zeit stark, und verändert die Finger auf derselben.

Alle Anfänger sollen die linke Hand in den Stücken großer Componisten so spielen wie sie geschrieben steht, und keine Octaven machen, wo der Componist sie nicht angegeben hat. Es ist nämlich eine sehr gewöhnliche Nachlässigkeit der meisten Schüler, daß sie im Baße Octaven nehmen, wenn sie nicht gleich die gehörigen Finger finden, und sich nicht viele Mühe geben wollen, sie zu suchen. Allein eine einzige übel angebrachte Octave ist oft ein großer Fehler gegen den Geschmack, und gegen die Regel der Composition; überdies wird dadurch die linke Hand in einer beständigen Ungeschicklichkeit erhalten. Bey dieser Gelegenheit möchte ich die Liebhaber des Pianoforte bitten, sich bey ihrem Spiele doch ja aller von den Componisten nicht angegebenen Auszierungen der musikalischen Gänge zu enthalten. So viel ist ja wohl gewiß, daß wenn ich den Gesang eines Stücks durch Auszierungen und Füllungen meiner Art verschönern will, ich mir mehr Geschmack zutrauen muß, als der Componist besaß, der es verfertigte. Ist nun die Musik, die ich spiele, wirklich schlecht, so bin ich zu tadeln, daß ich sie lerne, ist sie aber gut, so hat der Componist auch alles geschrieben, was nöthig war, und ich verderbe mit meinen Auszierungen das Stück, so wie durch unnöthiges Gewürze eine kräftige Brühe verdorben wird. Mit einem Worte, weder Meister, noch Liebhaber, noch Anfänger sollten je andere Musik, als die Musik großer Meister spielen, und dann nicht das geringste von dem Ihrigen darzu thun. Wer Geschicklichkeit genug besitzt, solche Musik, so wie sie geschrieben ist, vorzutragen, hat alles gethan, was man von ihm fordern kann. Nur in der Musik von seiner eigenen Composition ist es dem Spieler erlaubt, alles zu machen, was ihm gefällig ist. —

Beym Anfange eines jeden Stücks, wird übrigens der Anfänger noch zu beobachten haben: 1) den Namen des Stücks, um zu wissen, welche Bewegung er ihm geben soll; 2) die Eigenschaft, welche ihm der Componist gegeben hat, indem es entweder ernsthaft, traurig, oder frölich, lustig, scherzhaft und dergleichen seyn soll; 3) was für Schlüssel in beyden Händen vorgesetzt sind, und ob sie durch das ganze Stück die nämlichen bleiben; 4) wie viel ♯ und ♭ an den Schlüsseln vorgezeichnet sind, da man die Vorzeichnung während des ganzen Stücks nicht aus den Gedanken lassen darf, und allemal beym Anfange jeder neuen Linie acht geben muß, ob sich die Anzahl der ♯ oder ♭ vermehre oder verminderе; 5) in was für einem Takte das Stück zu spielen sey, und ob sich der Takt und die Bewegung bis zu dem Ende des Stücks nicht verändere; 6) wie die Noten heißen, welche sowohl die rechte als linke Hand zu spielen haben, und wo man sie auf den Instrumenten suchen soll. Hierbey rathe ich besonders den Anfängern, nicht etwa alle Noten der Accorde gleich auf einmal greifen zu wollen, sie eine Zeitlang Note für Note von unten herauf zu suchen, sie aber nicht einzeln sondern erst dann, wenn sie sie alle gefunden haben, mit der nöthigen Stärke zugleich und vollkommen anzuschlagen. Eine kleine Uebung wird sie in kurzer Zeit dahin bringen, daß sie die schwersten Accorde auf einmal werden finden und greifen lernen; 7) mit welchen Fingern die Noten zu nehmen sind; 8) welche Noten man mit beyden Händen auf einmal, und welche man allein, anschlagen muß; 9) ob beyde Hände ihre Noten genau mit einander anschlagen, und so nur einen Laut hören lassen; denn ich habe viele Schülerinnen gehabt, welche schon, ehe ich sie in den Unterricht bekam, lange gespielt hatten, und doch die Noten beyder Hände nie zugleich und völlig rein anschlagen konnten, sondern bey denen sie allemal einander nachfolgten; 10) ob die Noten dem Ausdrucke nach stark oder schwach ansprechen sollen.

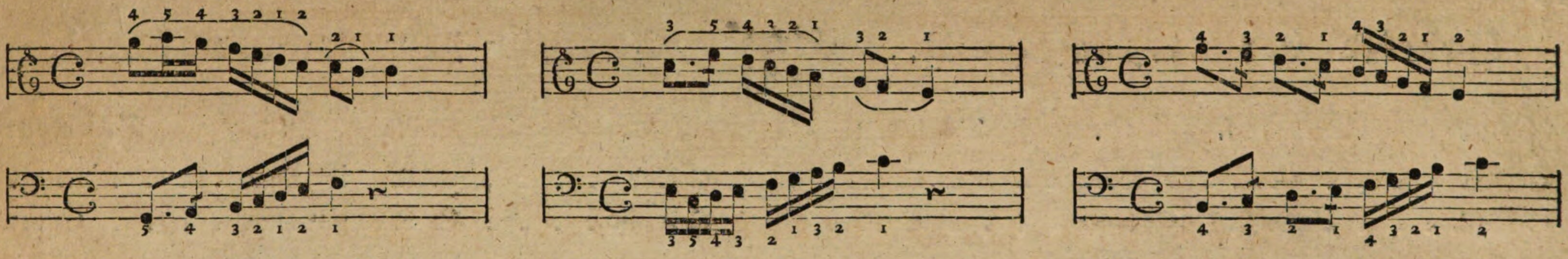
Dies alles muß man wissen und beobachten, und nur dann, wenn man diese Regeln fleißig studirt, und sie mit Vernunft und Ueberlegung anwendet, wird man ein guter Spieler des Pianoforte werden. Freylich ist Geduld nöthig, nach und nach bringt man es aber gewiß zur Fertigkeit; nur muß man nicht dem Beyspiel kleiner Kinder folgen, und laufen wollen ehe man gehen kann. Jeder muß dabey bedenken, daß das, was er sich in den ersten drey Monaten angewöhnt, meist auf Lebenszeit ihm eigen bleibt, da oft die geschicktesten Lehrmeister mit dem besten Willen nicht vermögend sind, üble Gewohnheiten zu verbessern. Ich will daher am Schlusse dieses Capitels noch einige üble Gewohnheiten nahmhaft machen, vor denen man sich zu hüten hat. So legen z. B. verschiedene Personen bey Pausen die Hand auf das Knie oder auf das Notenpult, andre schauen während des Spielens den Zuhörer starr an, noch andre wollen eine Kunst darinnen suchen, daß sie sich mitten im Spiel schneuzen, verschiedene rücken das Musikblatt hin und her, besonders bey schweren Gängen, und entschuldigen dann Fehler damit, daß sie nicht gut hätten sehen können, einige ziehen beym Abstoßen der Noten die Finger einwärts, und glauben, das sey etwas Schönes, viele wanken während des Spiels mit dem Kopfe hin und her, und schlagen die Augen zärtlich in die Höhe, als wollten sie dadurch ihr Gefühl ausdrücken, und den Zuhörern zeigen. — Vor allen solchen lächerlichen Gewohnheiten muß sich der Anfänger hüten. Man schneuze sich, und lege das Musikblatt auf den rechten Platz, ehe man zu spielen anfängt, wende um, wenn man am Ende der Seite ist, und thue die Hände nie von den Tasten, bis man das Stück vollendet hat. Was aber den Ausdruck, und das musikalische Gefühl betrift, so sollen diese in dem Innersten unsers Herzens, und an den Spitzen der Finger seyn, die übrigen Zeichen derselben sind übel angebrachte Geberden, welche vernünftige Personen nie nachahmen sollen. Eine Spielerin spiele bescheiden, ohne den geringsten Anspruch auf Lob, oder Bewunderung zu zeigen, sie sey nicht der Schauspielerin auf der Schaubühne gleich, ihr Spiel sey anständig, natürlich, leicht, ohne Steifheit und Zwang; überhaupt sind Spieler und Spielerinnen des Pianoforte noch weit von der Vollkommenheit entfernt, wenn sie bey Vollendung eines musikalischen Stücks, sey es auch noch so schwer, große Tropfen schwitzen, denn dies ist ein Beweis, daß das Stück über ihre Kräfte war.

Zweytes Capitel.

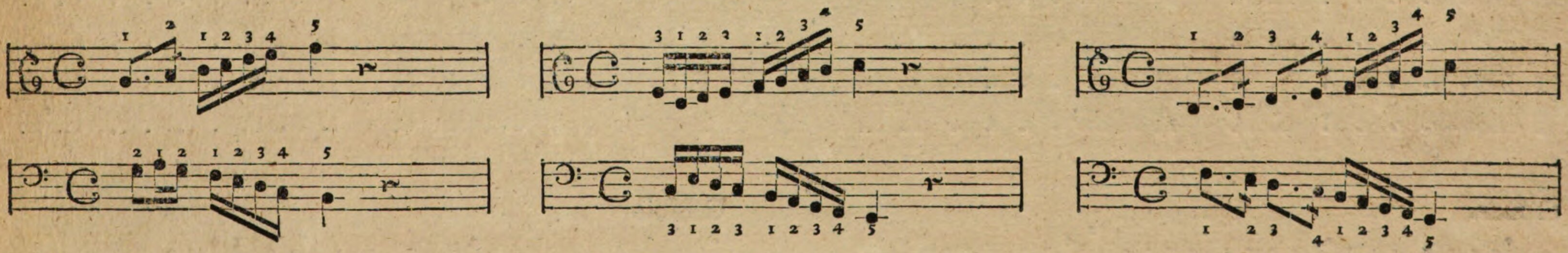
Von den Veränderungen der Finger.

Ich muß zu Anfange dieses Capitels gleich für die Anfänger bemerken, daß ich in der Bezeichnung aller Beyspiele den Daumen den ersten, und also den kleinen Finger den fünften, nenne. Die Zahlen über den Linien bedeuten die Finger der rechten, die Zahlen unter den Linien, die Finger der linken Hand, mit welcher man die gegebenen Beyspiele um eine oder zwey Octaven tiefer spielt, so, daß die höchsten Noten nicht viel über die Mitte der Claviatur hinaufgehen. Dies ist in der Absicht geschehen, um die Beyspiele nicht unnöthig zu vermehren. Wenn keine Zahlen über den Noten stehen, so ist es ein Beweis, daß der Gang sich nicht mit der rechten, und wenn unter den Linien keine Zahlen stehen, daß er sich nicht mit der linken Hand macht. Die meisten Beyspiele sind einfach und aus dem C Ton, um dem Anfänger das Spiel zu erleichtern. Denn jeder kann wohl leicht denken, daß ich gelehrte und singende Gänge aus den Werken der größten Componisten hätte wählen können, wenn ich gewollt hätte. Allein es ist hier nicht der Ort zu gelehrten Dingen, und ich hätte dadurch meinen Endzweck gänzlich verfehlt. Die Hauptsache ist, daß mich diejenigen begreifen und verstehen, die nicht die geringste Kenntniß von der Musikkunst besitzen, und dazu ist das Einfache und Deutliche nöthig.

Was die Veränderung der Finger betrift, so ist sie fünffach, und geschieht erstlich auf dem Daumen, zweytens, auf den vier andern Fingern, drittens, wenn einerley Ton verschiedene male hintereinander anzuschlagen ist, viertens, nach jeder Pause, sie sey klein oder groß, und fünftens nach dem Ende eines Gesangsabschnitts. Dabey ist zu bemerken, das man bey den ersten beyden Veränderungen, die Hände etwas einwärts drehen muß, doch ohne Bewegung des Ellnbogens, und daß man bey den drey letzten Veränderungen Arm und Hand, ohne sie zu drehen, von einer Taste zur andern trägt. In den drey letzten Fällen muß man so oft als möglich ändern, denn das Spiel wird dadurch fürs Auge angenehmer, die Hände behalten eine schöne Lage, und bleiben ruhiger. Ich kann aber den Anfängern nichts mehr empfehlen, als eine gewisse Ruhe des Spiels. Daher müssen auch alle Veränderungen der Finger so leicht und geschwind, als nur möglich, gleichsam unvermerkt, verrichtet werden, nur der ungeschickte Spieler sucht durch Sprünge, die er mit den Händen auf den Tasten macht, und durch übertriebene Bewegungen sich Bewunderung zu erwerben. Wer wird ihn aber bewundern? Nur solche Personen, die nicht das geringste von der Kunst verstehen. Ein wahrer Künstler aber wird für Bewunderer dieser Art nicht einen Augenblick aufopfern. Ich werde nun die oben angegebene fünffache Veränderung der Finger so viel möglich zergliedern, und bey dem Daumen anfangen, welchen ich die Stütze oder die Grundsäule der Hand nenne. Ueber diesen kann man beym Heruntergehen der rechten, oder beym Hinaufgehen der linken Hand, den zweyten, dritten und vierten Finger überschlagen. Nur ist bey dieser Finger-Veränderung zu merken, daß der auf der einen Taste liegende Daumen die ganze Hand tragen muß, indem man die Finger über demselben verändert. Z. B.



Wenn die rechte Hand hinauf, oder die linke hinunter geht, ſo ſteckt man den Daumen unter den zweyten, dritten oder vierten Finger. Dabey muß denn der Daumen ein wenig gebogen, die Hand aber etwas höher als gewöhnlich gehalten werden, damit man Platz zum Unterſtecken hat. Auch ſoll man bey dieſer Veränderung ihn etwas ſtärker anſchlagen, denn da ſeine Bewegung von den über ihn hergehenden Fingern verhindert wird, ſo muß man ihm mehr Kraft geben, wenn er ſeine Note eben ſo ſtark wie andre Noten (die mit ſtärkerer Bewegung der Finger angeſchlagen worden ſind) hervorbringen ſoll. Ferner: Je näher beym kleinen Finger der Daumen untergeſteckt wird, deſto geſchwinder ſoll ſeine Bewegung ſeyn, weil ſonſt leicht ein größerer Zeitraum zwiſchen den Noten entſteht.



Ich finde es nun nöthig, zwey Tabellen zu geben, welche die 24 Töne der Octave, oder beſſer geſagt, die zwölf harten und zwölf weichen Tonarten, enthalten. In dieſen Tabellen kann jeder etwas geübte Spieler auf der Stelle ſehen, auf welche Taſten der Daumen beyder Hände kommen muß. Die übrigen Finger finden ſich dann leicht von ſelbſt. Es iſt für Anfänger eines der nöthigſten Stücke, verſchiedene Läufe in den 24 Tonarten ſo geſchwind als möglich mit den gehörigen Fingern und mit beyden Händen auf einmal machen zu können. Schüler müſſen nun die folgenden mit Fingern bezeichneten Beyſpiele erſtlich mit jeder Hand allein ſo lange ſtudiren, bis ſie dieſelben auswendig machen können. Hierauf üben ſie ſich darinnen, ſie mit beyden Händen zu ſpielen, erſt langſam, dann immer geſchwinder, dabey müſſen ſie die bey jedem Beyſpiele vorgezeichneten × und ♭ genau merken. — In den Läufen der weichen Tonarten finden ſie im Hinuntergehen die wahre Moll-Tonleiter.

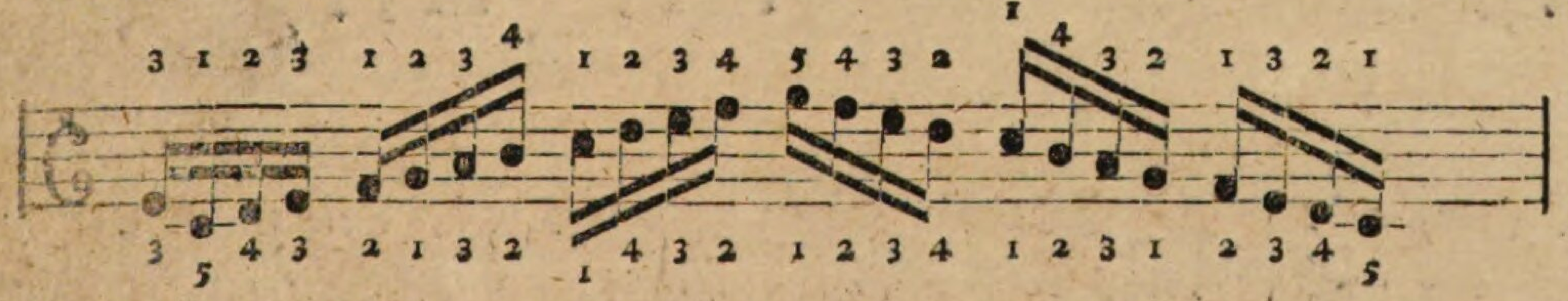
Tabelle der linken Hand.

Ton.	Daumen.	Ton.	Daumen.
C Dur.	G. C.	F× Dur.	H. E×.
C Moll.	G. C.	G♭ Dur.	C♭ F.
D♭ Dur.	F. C.	F× Moll.	H. E×.
C× Moll.	E. H×.	G Dur.	D. G.
D Dur.	A. D.	G. Moll.	D. G.
D Moll.	A. D.	A♭ Dur	C. F.
E♭ Dur.	G. D.	G× Moll.	H. E×.
E♭ Moll.	F. C.	A Dur.	E. A.
D× Moll.	E×. H×.	A Moll.	E. A.
E Dur.	H. E.	H♭ Dur.	D. A.
E Moll.	H. E.	H♭ Moll.	C. F.
F Dur.	C. F.	H Dur.	E. H.
F Moll.	C. F.	H Moll.	E. H.

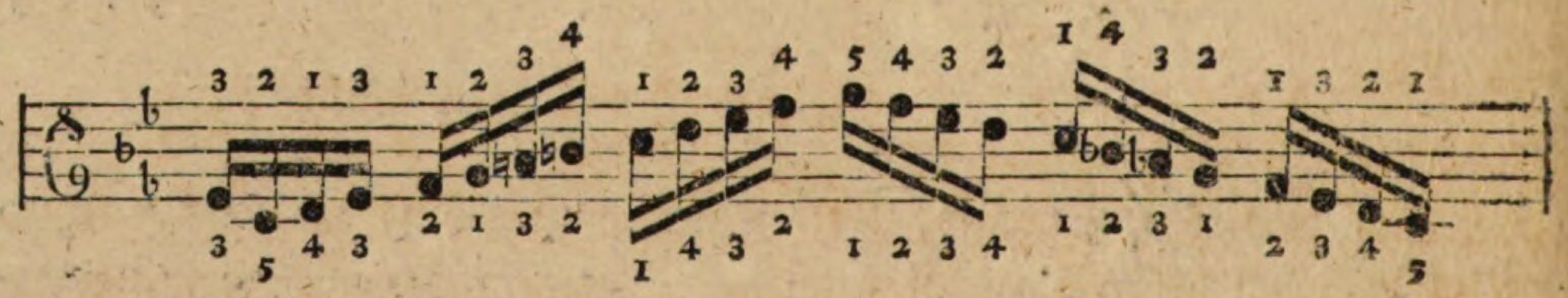
Tabelle der rechten Hand.

Ton.	Daumen.	Ton.	Daumen.
C Dur	C. F.	F×. Dur.	H. E×.
C Moll.	C. F.	G♭ Dur.	C♭ F.
D♭ Dur.	F. C.	F× Moll.	A. E×.
C× Moll.	E. H×.	G Dur.	G. C.
D Dur.	D. G.	G Moll.	G. C.
D Moll.	D. G.	A♭ Dur.	C. F.
E♭ Dur.	F. C.	G× Moll.	H. E×.
E♭ Moll.	F. C,	A Dur.	A D.
D× Moll.	E×. H×.	A Moll.	A. D.
E Dur.	E. A.	H♭ Dur.	C. F.
E Moll.	E. A.	H♭ Moll.	C. F.
F Dur.	F. C.	H Dur.	H. E.
F Moll.	F. C.	H Moll.	H. E.

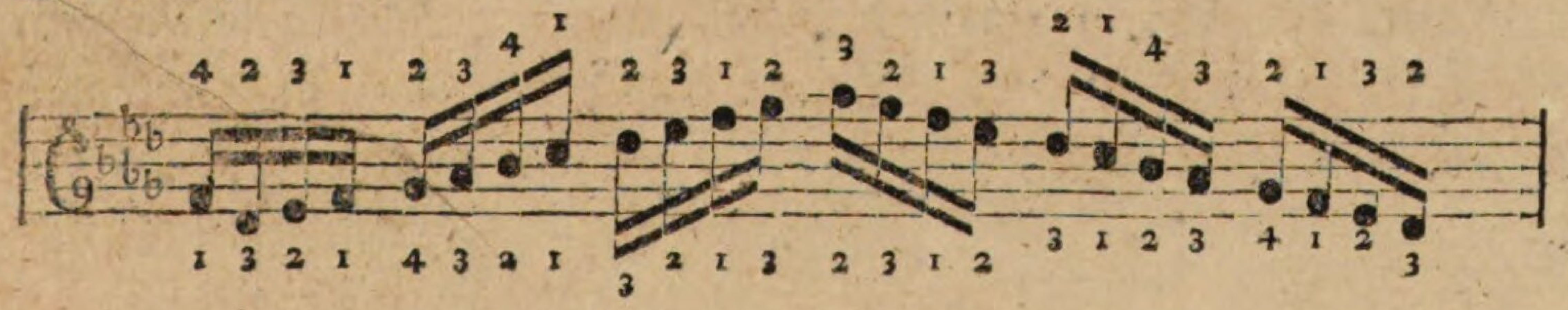
C Dur.



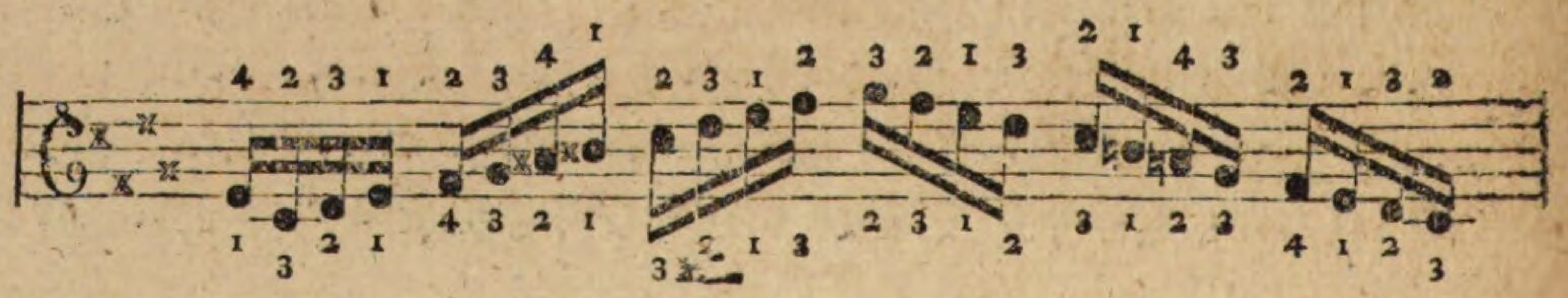
C Moll.

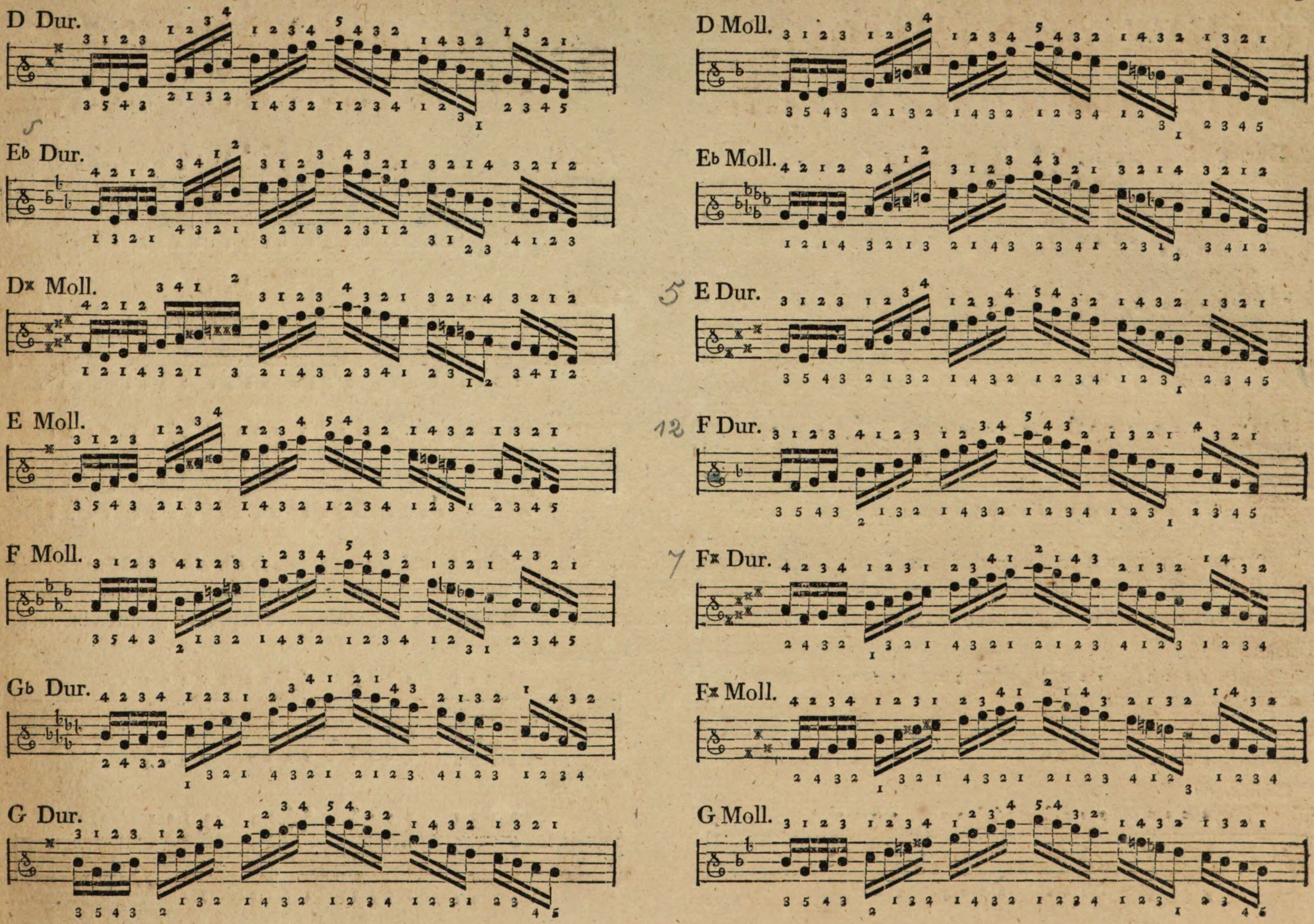


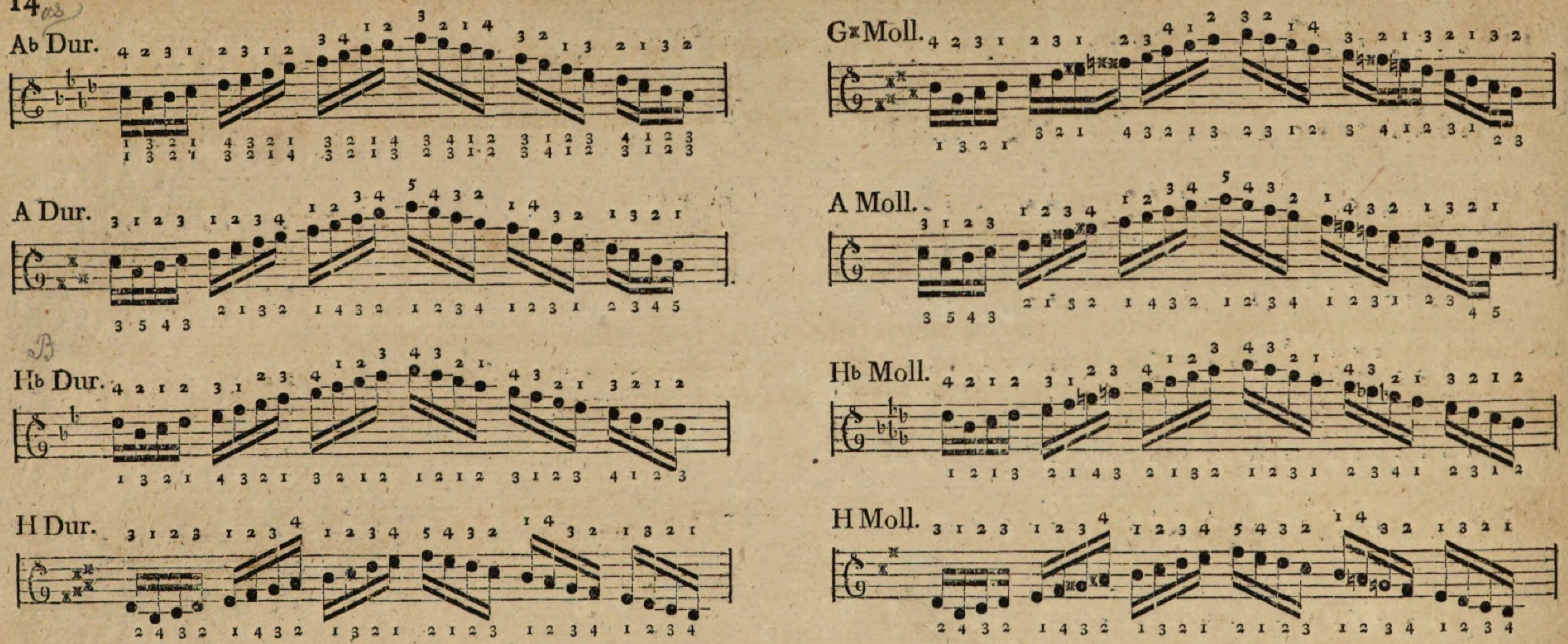
D♭ Dur.



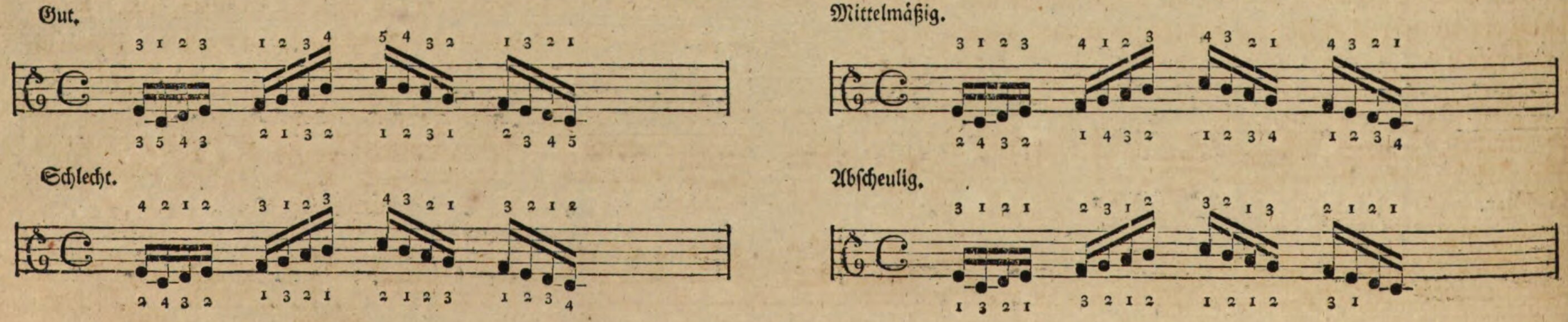
C× Moll.



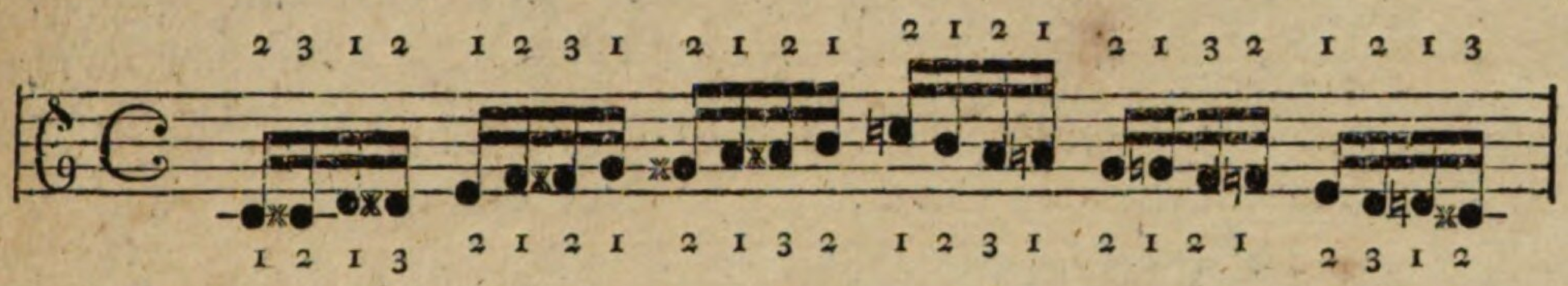

D Dur.
Eb Dur.
D♯ Moll.
E Moll.
F Moll.
Gb Dur.
G Dur.
D Moll.
Eb Moll.
E Dur.
F Dur.
F♯ Dur.
F♯ Moll.
G Moll.

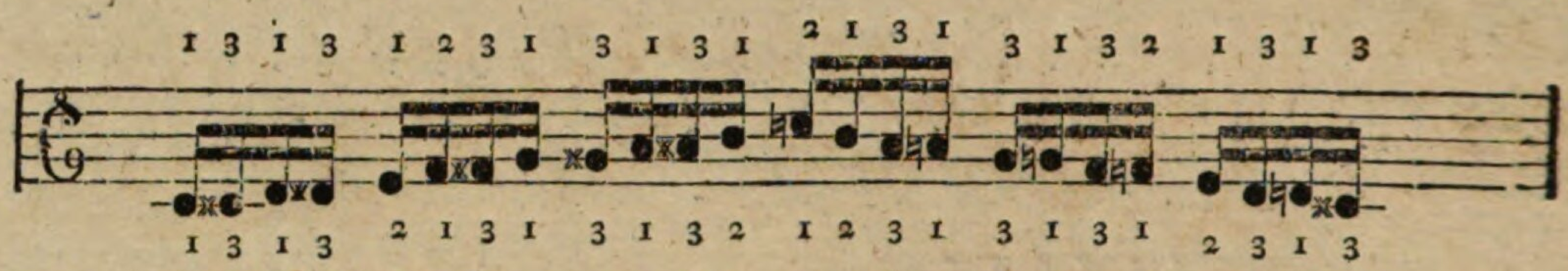


Bey der Veränderung der Finger muß man sich vor falschen Rechnungen hüten. Die Veränderung muß überhaupt nur so oft, als sie höchst nothwendig ist, geschehen. Je seltener man ändert, desto gewisser und runder ist das Spiel. Sodann muß man bey der Veränderung das unnöthige Hin- und Herdrehen der Hände vermeiden, und dabey alles leicht, mit Fertigkeit und ohne Zwang zu verrichten suchen. Ich gebe hier einige Beyspiele von zu vieler Fingerveränderung.

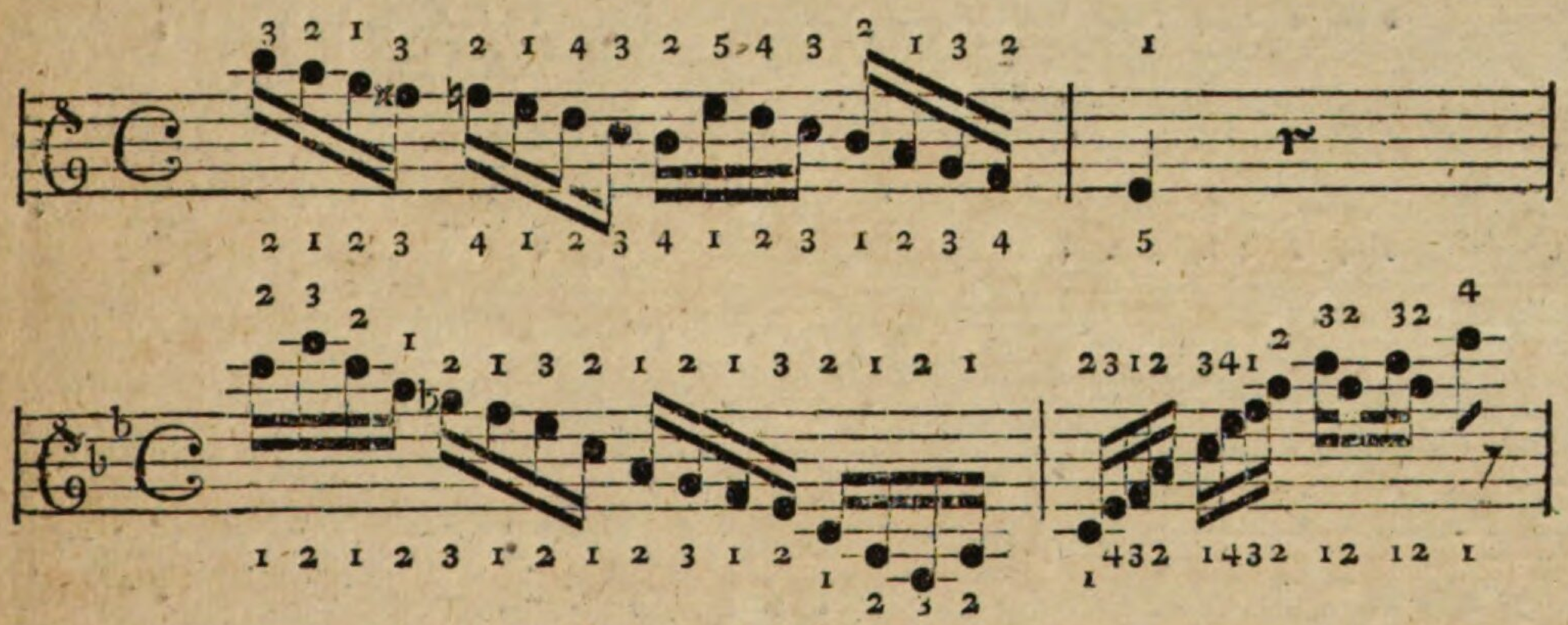


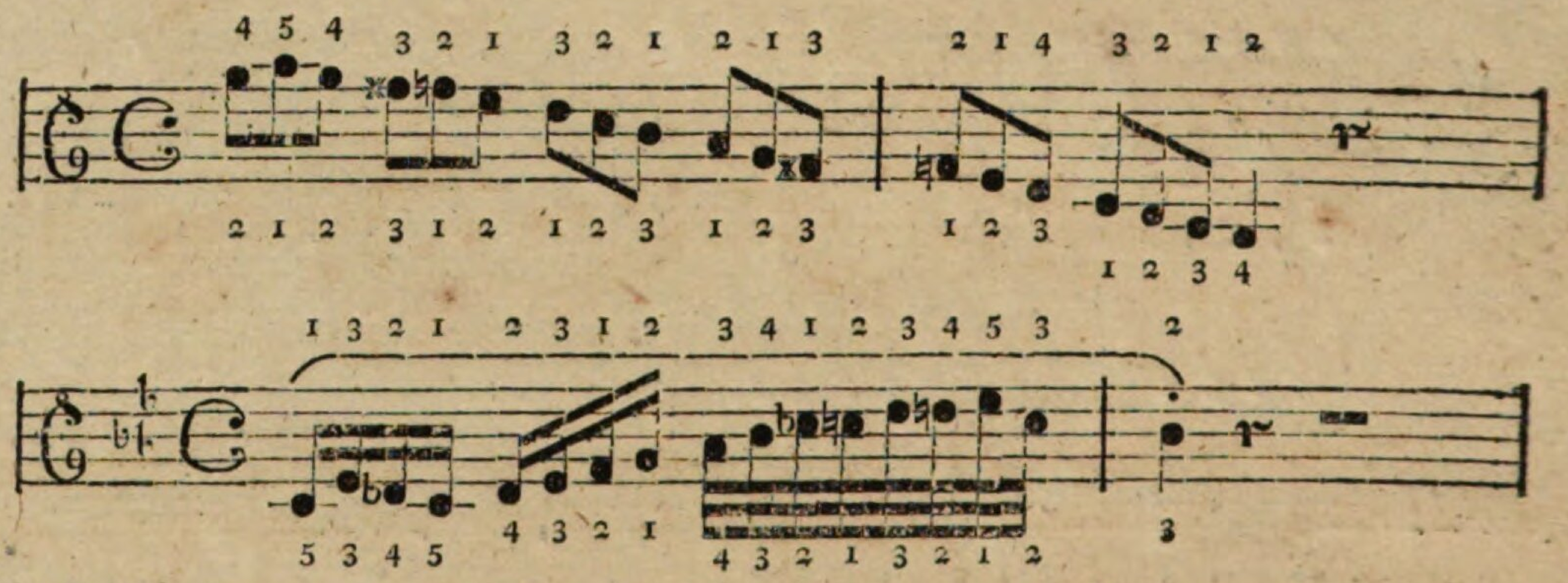
Gänge, welche durch lauter halbe Töne gleichsam stufenweise auf- und abgehen, heißen chromatische Gänge, und verlangen viel Uebung, ehe man **sie**, besonders mit beyden Händen auf einmal, geschwind machen lernt. Verschiedene große Meister machen sie so, wie ich im zweyten Beyspiele angegeben **habe**. Ich ziehe aber die Fingersetzung des ersten Beyspiels vor, weil in dem zweyten leicht der dritte Finger durch die Uebung zu viele Stärke bekömmt, **der** zweyte hingegen schwach wird.



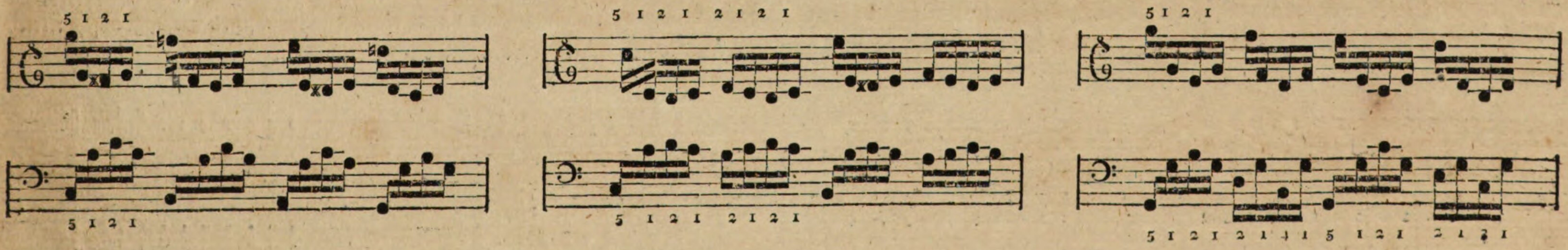


Wenn in Läufen oder Gängen, die nur die Töne des Accords enthalten, chromatische Noten vorkommen, so muß man jede Art Noten auf die **ihr** zukommende Weise behandeln, den Lauf und Gang, wie Lauf und Gang, und die chromatischen Noten, wie chromatischen Noten (nach dem **vorigen** Beyspiel). Am Ende des vierten Beyspiels wird man acht chromatische Noten finden, welche man mit den fünf Fingern nach der Reihe vollenden **muß**. Auf eine andere Art wird man sie nie geschwind genug machen können.

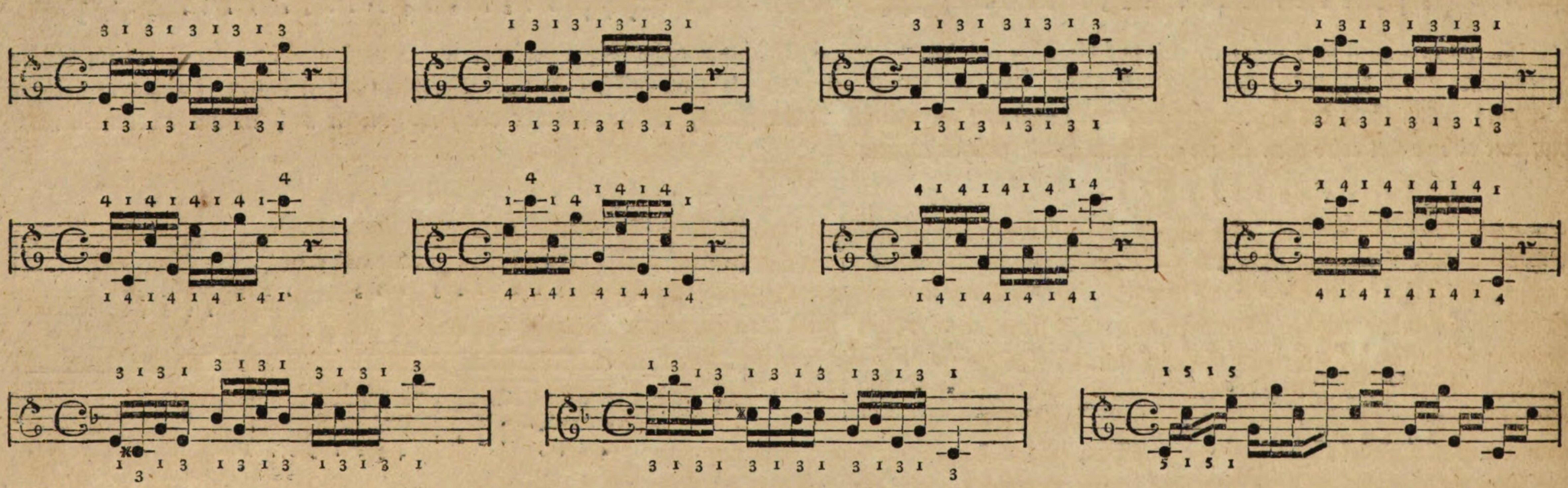




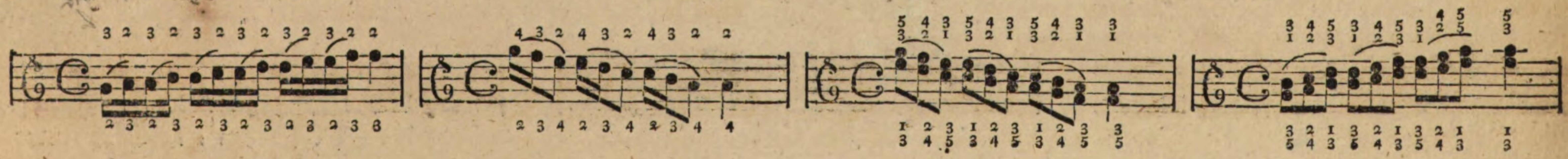
Es giebt viele Gänge, in denen der zweyte Finger über den Daumen schlägt. Dergleichen Gänge werden nun in allen 24 Tonarten, und auf allen Tasten mit den nämlichen Fingern gemacht, wenn man gezwungen ist, von der zuletzt gespielten Note auf eine weit entfernte zurück zu kommen. Man sehe die Beyspiele:

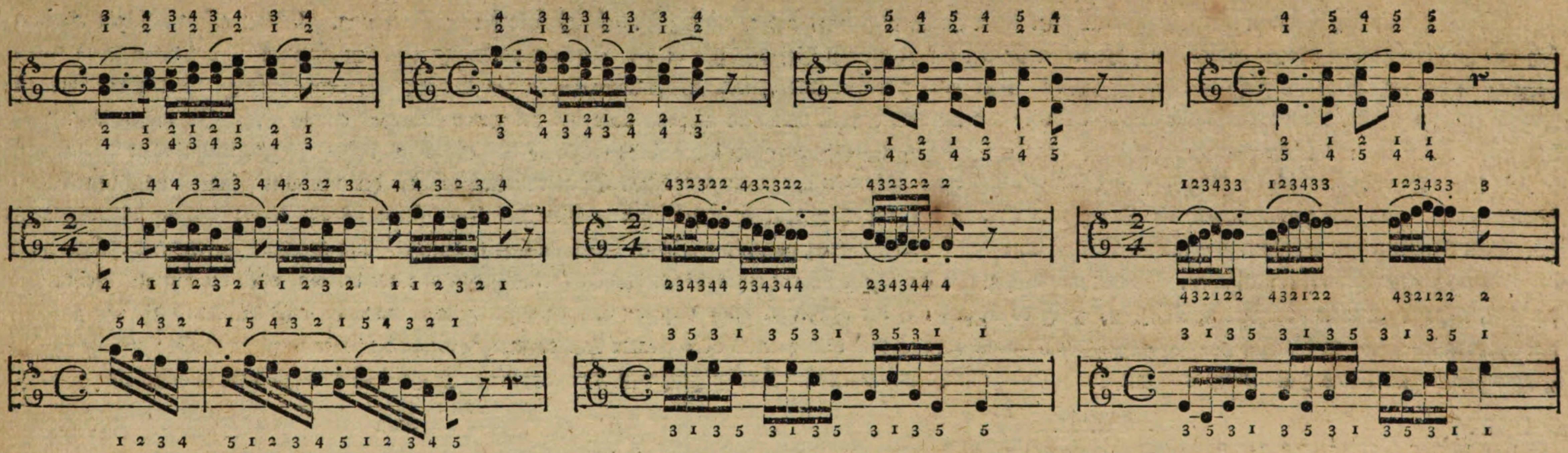


In den auf= und abgehenden Gängen, in denen blos die Noten der Accorde vorkommen, bedient man sich des dritten Fingers, wenn der Gang mit einer Terze oder Quarte der folgenden Noten, im Heraufgehen der rechten, oder im Heruntergehen der linken Hand, anfängt. Macht die Quinte oder Sechste den Anfang, so nimmt man den vierten, und fängt der Gang mit der Septime oder Octave der folgenden Note an, den kleinen Finger. Diese Gänge macht man übrigens in den 24 Tonarten und auf allen Tasten auf einerley Art. Man würde sehr unrecht thun, wenn man die Finger ändern wollte, um etwa den Daumen nicht auf die schmalen Tasten zu bringen. In mehr als der Hälfte der Tonarten ist man genöthigt den Daumen auch auf die schmalen Tasten zu thun, wenn man nicht einen schlechten Fingersatz haben will. Ich halte es daher für klüger, einerley Finger in allen Tonarten zu brauchen, und hierinnen Einheit zu beobachten. So hat der Anfänger eine sichere Regel, an die er sich halten kann, und wird nicht irre. Man sehe die Beyspiele:



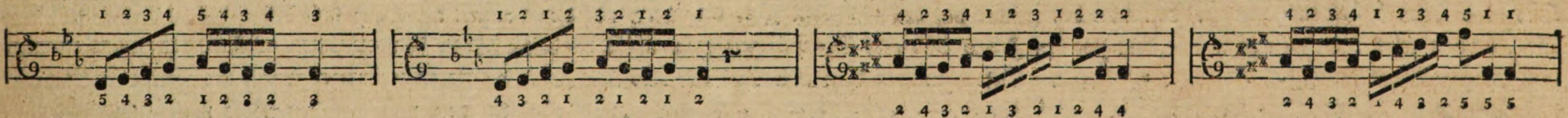
Wenn ein kleiner Gesangsabschnitt, der aus zwey oder drey hintereinander folgenden Tasten besteht, auf verschiedenen Noten öfters wiederholt wird, so kann man ihn allemal in allen 24 Tonarten mit den nämlichen Fingern machen. Eben diese Regel gilt bey Terzen= und Sechsten=Gängen, und in Gängen von vier oder fünf Noten, wenn nicht die schmalen Tasten und ✕ und ♭ ihre Befolgung verhindern. Man giebt diesen kleinen musikalischen Gesangsabschnitten dadurch ihren wahren Accent, und die Finger haben ein rundes einfaches Spiel. Folgende Beyspiele werden die Regel erläutern.





Man nimmt es als Regel an, daß der Daumen und kleine Finger nicht ohne Noth auf die schmalen Tasten gesetzt werden sollen. Es ist natürlicherweise unmöglich, mit diesen zwey Fingern, welche kleiner sind als die andern, hohe und weit entfernte Tasten zu spielen, ohne daß man der Hand mit dem Arme einen Stoß giebt, um auf dieselben zu kommen. Solche Stöße sind aber wie alle schnelle Bewegungen dem ruhigen, gleichen, Spiele zuwider, und man muß sie also zu vermeiden suchen. Man darf aber beyde Finger auch zu den schmalen Tasten nehmen, wenn es der Ausdruck eines Gesangs, oder die Ruhe der Hand verlangt, oder endlich, wenn man dadurch sich mehrere Finger zu den folgenden Noten erspart. In der gewöhnlichen und abgestoßenen Spielart ist es indessen nicht oft nöthig; in der gebundenen aber ist man besonders bey Terzen- Sechsten- und Accorden-Gängen fast alle Augenblicke gezwungen, auch die schmalen Tasten mit diesen Fingern zu greifen, um dem Spiele den gehörigen Ausdruck zu geben, denn dem Ausdrucke oder dem musikalischen Gefühle muß man alle Regeln aufopfern, und sie so gut als nur möglich darzustellen suchen. Man betrachte die Beyspiele, von denen einige zeigen, wie man sich oft unnöthig des Daumens und kleinen Fingers bedient, andre aber von der Art sind, daß man der Ruhe und des Ausdrucks wegen diese beyden Finger auch auf schmale Tasten setzen muß.

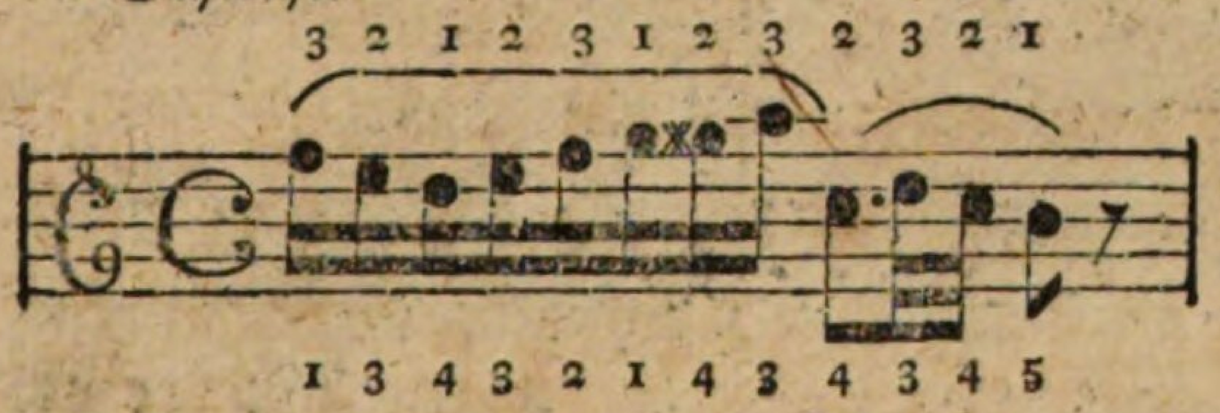
Schlecht. Gut. Schlecht. Gut.



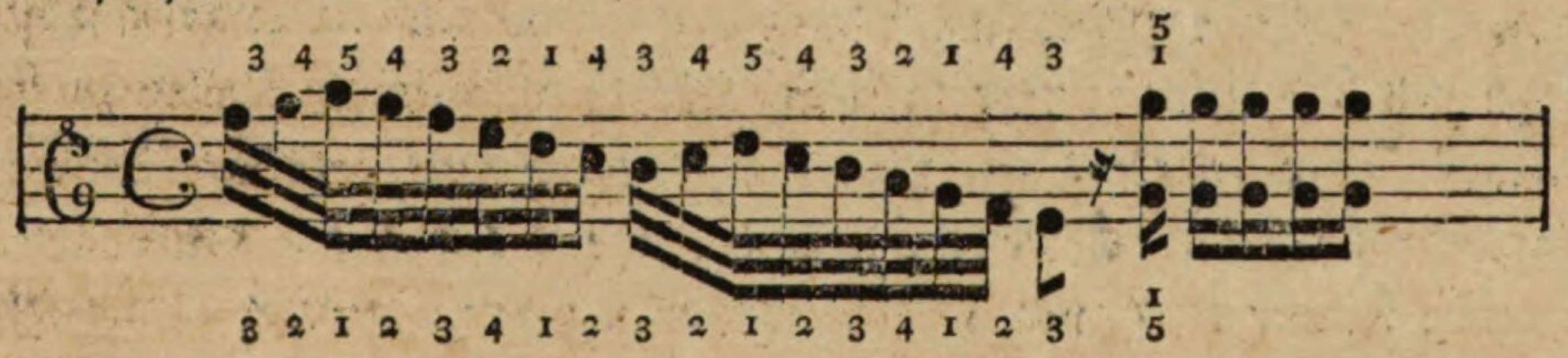
Schlecht. Gut. Schlecht. Gut.

Man soll mit den Händen nie höher hinauf oder tiefer herunter gehen, als es nöthig ist. Dies fodert eine Erklärung. Wenn also z. B. ein Gesang sich mit hinaufgehenden Noten endigt, und die ersten Noten des folgenden Gesangs sich in der Tiefe anfangen, so ist leicht einzusehen, daß man jenen ersten Gesang in der rechten Hand nicht mit dem Daumen, oder dem zweyten und dritten und in der linken Hand nicht mit dem fünften, vierten und dritten Finger endigen müsse, denn man würde sich ja dadurch um mehrere Tasten von dem Anfangstone des folgenden Gesangs entfernen. Je, näher man aber bey seinem Ziele ist, um so weniger wird man es verfehlen. Ueberdies werden auch die Hände während des Spielens ruhiger seyn, wenn man diese Regel beobachtet. Hierbey will ich im Allgemeinen erinnern, daß man nicht den für einen geschickten Spieler halten müsse, der mit den Fingern über den Tasten herumzappelt, und mit den Händen die Kreuz und Queere auf der Claviatur herumspringt. Nur der Unwissende schenkt einem solchen übertriebenen, närrischen Spiele seinen Beyfall, der wahre Kenner aber denkt darüber ganz anders. Wegen des unnöthigen Hinauf- und Herunterrückens der Hände muß ich aber noch eine Bemerkung machen. Wenn nämlich z. B. die letzten Noten eines Gesanges im Heraufgehen mit der rechten, oder im Hinuntergehen mit der linken Hand zu viele Schwierigkeit haben, so ist es besser, mit der Hand zu hoch oder zu tief zu gehen, weil man sich sonst leicht der Gefahr aussetzt, das Ende eines schweren Ganges schlecht vorzutragen, wenn man es mit dem vierten oder kleinen Finger macht, die von Natur weniger Stärke als die andern Finger haben. Zur Uebung aber muß man auch solche Gänge mit dem vierten und fünften Finger studiren, um diesen Fingern Geschwindigkeit und Stärke zu geben.

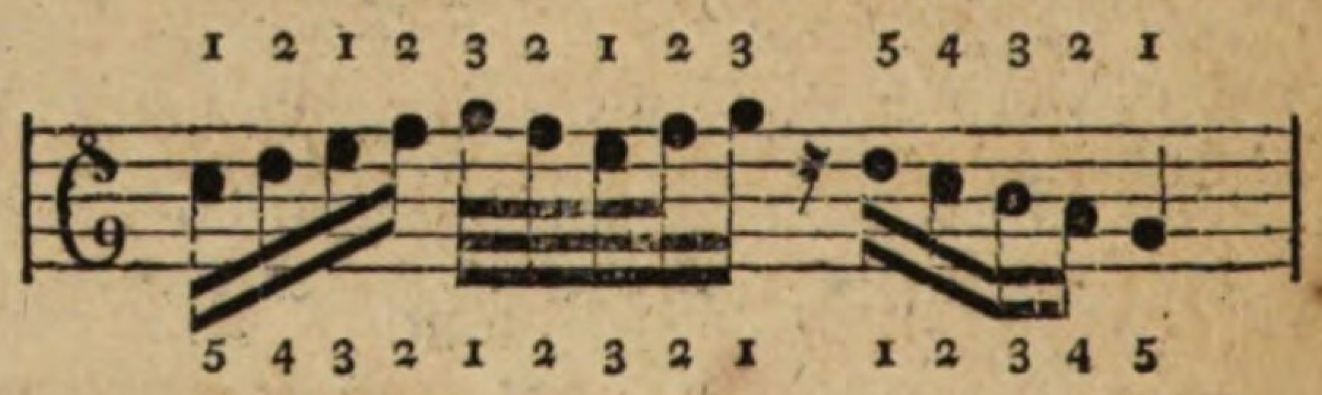
Schlecht.



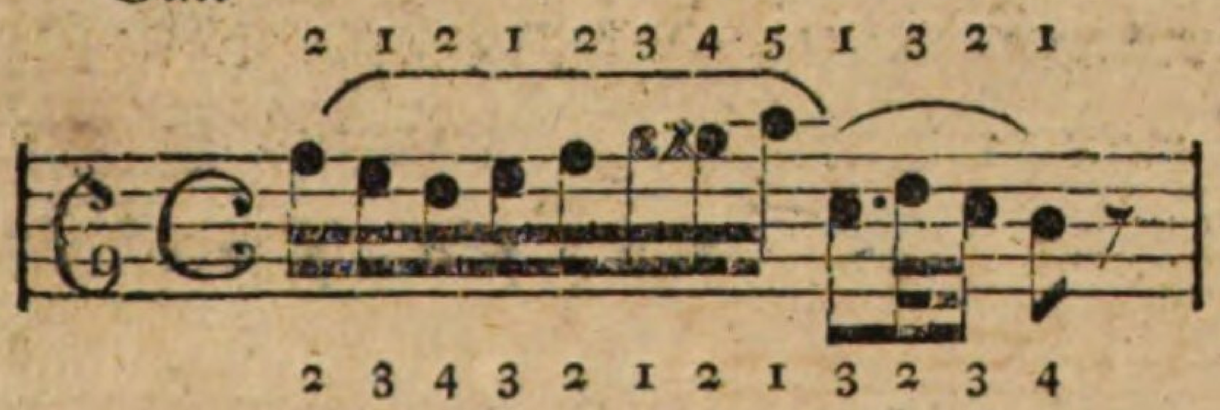
Schlecht.



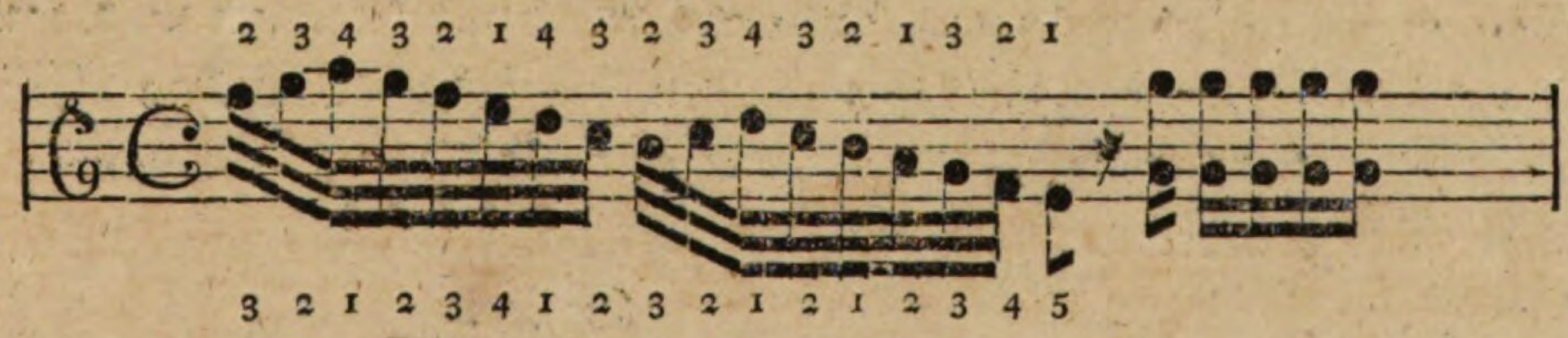
Gut.



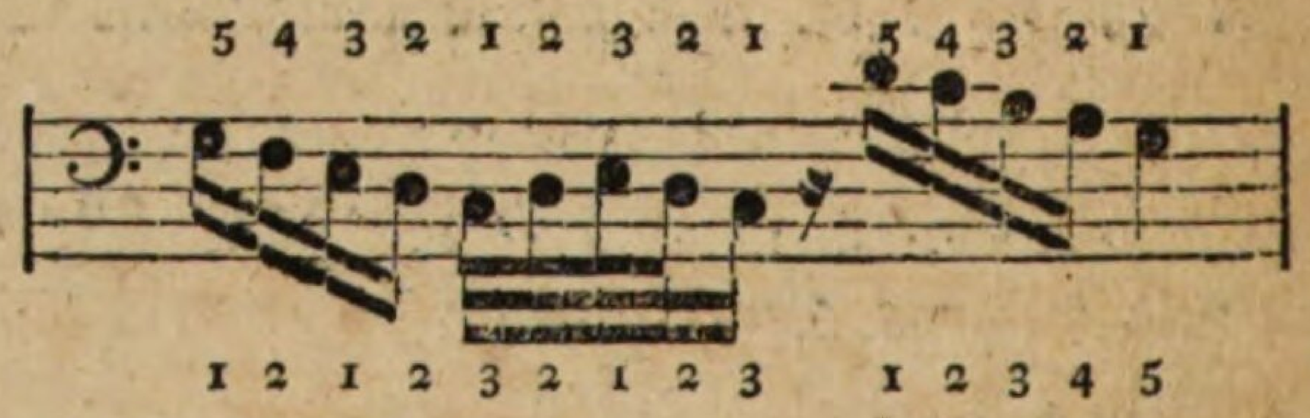
Gut.



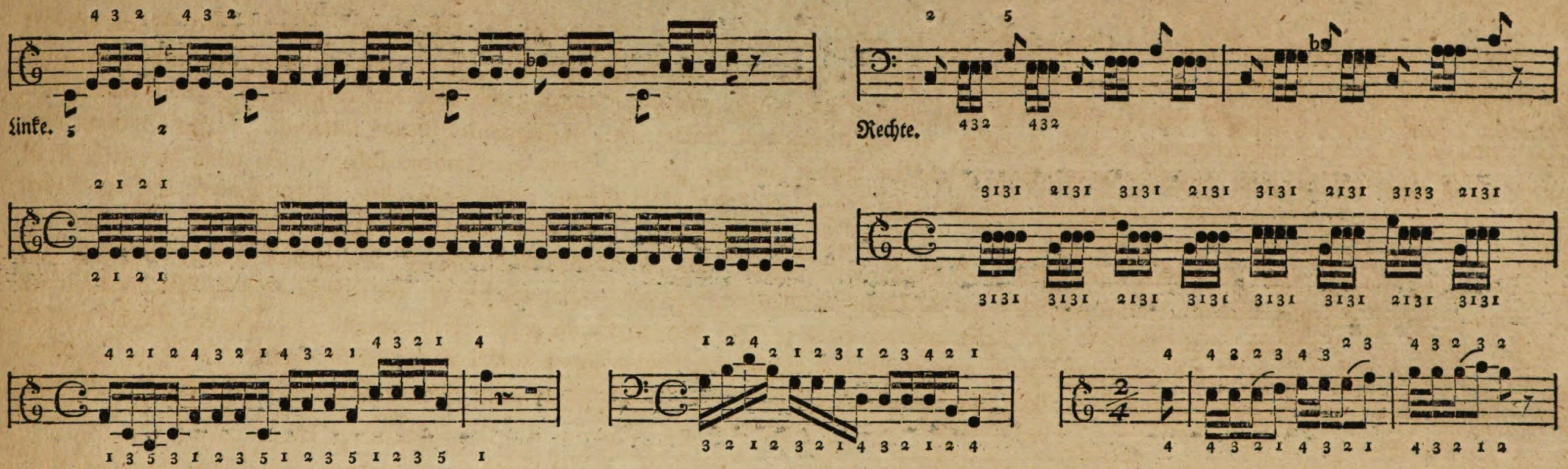
Gut.



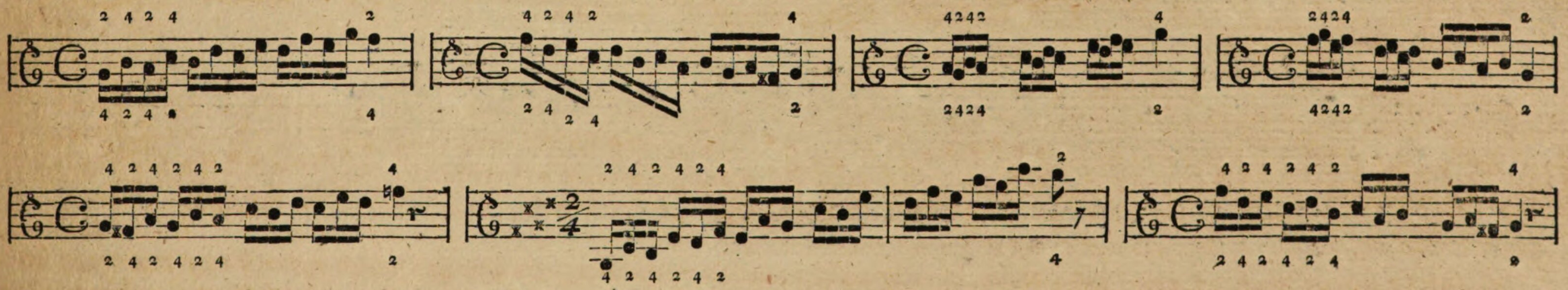
Gut.



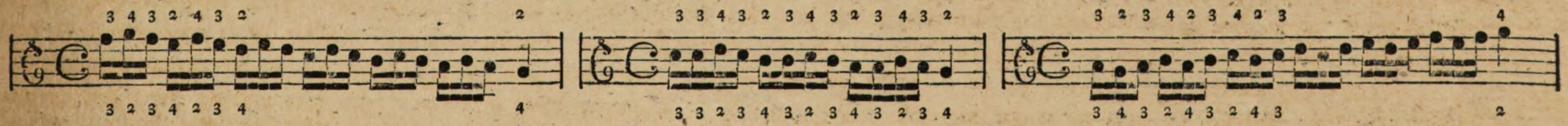
Es entstehet nun die Frage, wie man einerley Noten, wenn sie oft hintereinander vorkommen, und geschwind gespielt werden sollen, vorzutragen hat? Hier ist es denn äuserst nothwendig, daß man den Finger auf der nämlichen Note verändere, um die Steifheit der Hand und des Arms zu verhüten. Die Veränderung selbst kann nun zwar mit dem zweyten Finger und dem Daumen geschehen, allein der dritte Finger ist vorzuziehen, weil man dann den zweyten zum Spielen andrer Noten des Ganges übrig behält. Oefters werden drey auch wohl vier Finger auf einerley Noten verändert, theils, um gewisse Instrumente nachzuahmen, theils, um die Hand allmählig hinaufzurücken. Bey dem wiederholten geschwinden Spielen einer und derselben Note muß man wohl Acht geben, daß die gespielte Taste allemal ganz wieder in die Höhe komme, ehe man sie vom neuen spielt, sonst setzt man sich in die Gefahr, daß der Hammer das zweytemal nicht anschlägt. Gänge, wo man die Finger drey und wohl gar vier mal auf einerley Note verändert, wird man alsdenn am besten machen, wenn man die Finger ein wenig auseinander thut, und die Hand so auswärts drehte, daß die Finger sich beynahe in einer senkrechten Linie befinden. Diese Gänge wo einerley Noten oft hintereinander gespielt werden machen sich desto geschwinder und besser, je weniger die Tasten eines Pianoforte tief fallen, und jemehr Leben sie unter den Fingern haben. Auf einem schlechten Instrumente ist die Uebung darinne verlohrne Zeit.



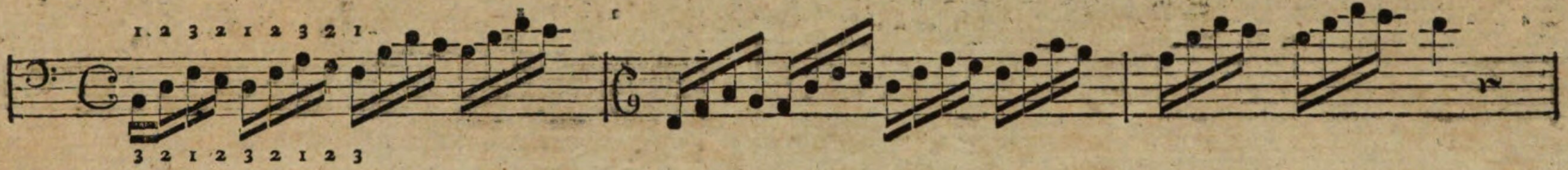
Es giebt gewisse Gänge, die man in allen 24 Tonarten, und in beyden Händen mit dem zweyten und vierten Finger macht.



Gänge von folgender Art spielt man in allen Tonarten mit dem zweyten, dritten und vierten Finger.



Zu Gängen wie die nachstehenden, werden in allen Tonarten der Daumen, der zweyte und dritte Finger genommen. Man sehe die Beyspiele auf der folgenden Seite.



Die folgenden Gänge spielt man in allen Tonarten ohne den kleinen Finger.

Bey nachstehenden Gängen braucht man nie den dritten Finger, in allen 24 Tonarten.

So lange die vierte Note des folgenden Ganges auf keine schmale Taste trift, spielt man ihn in allen Tonarten ohne den dritten Finger. Trift die vierte Note aber auf eine schmale Taste, so muß man den Fingersatz anders wählen.

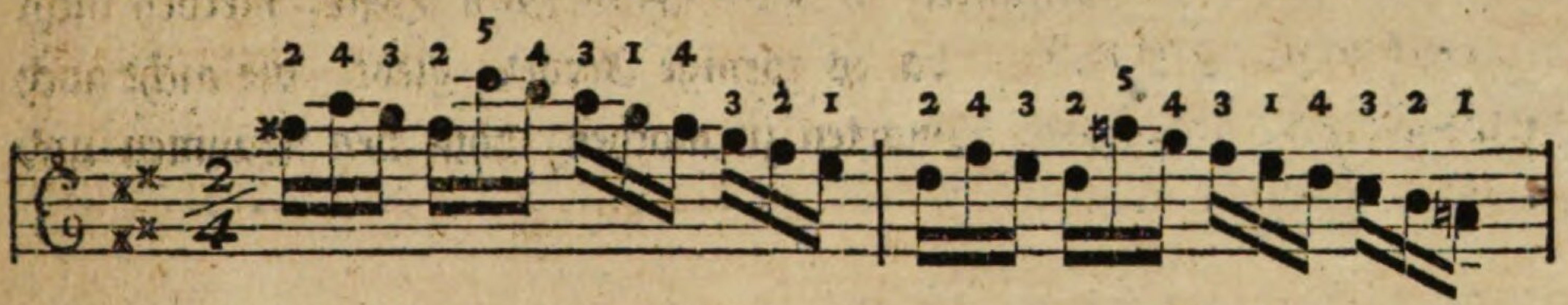
Wenn man in der natürlichen oder abgestoßenen Spielart eine Anzahl Terzen und Sechsten ohne Ausdruck im Hinauf- oder Heruntergehen zu machen hat, und sie nicht viele Geschwindigkeit verlangen, so soll man sie mit einerley Fingern machen, in was für einem Tone sie auch seyn mögen. Der Gang bleibt dann in seiner wahren Natur, und der Zuhörer empfindet nicht den Druck oder Stoß, welchen die Veränderungen der Finger gewöhnlich verursachen.

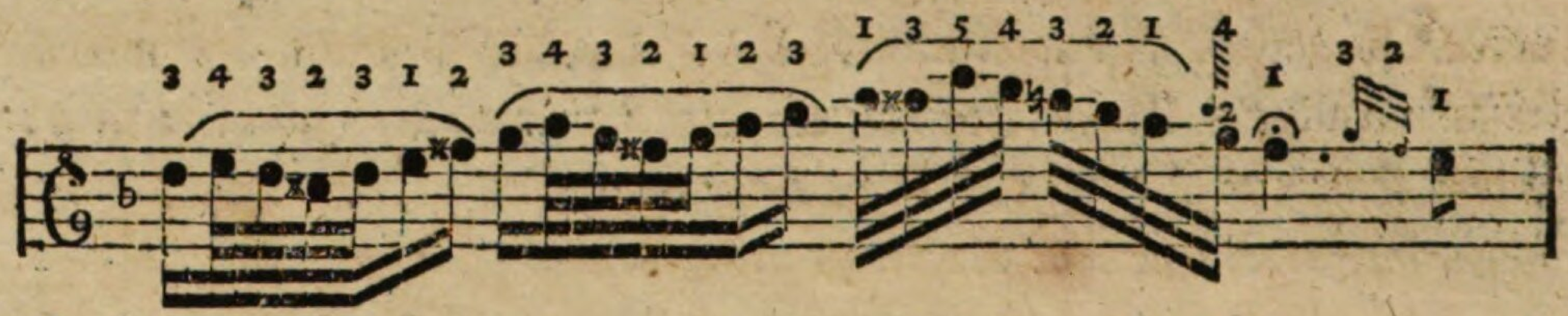
Andante.

Andante.

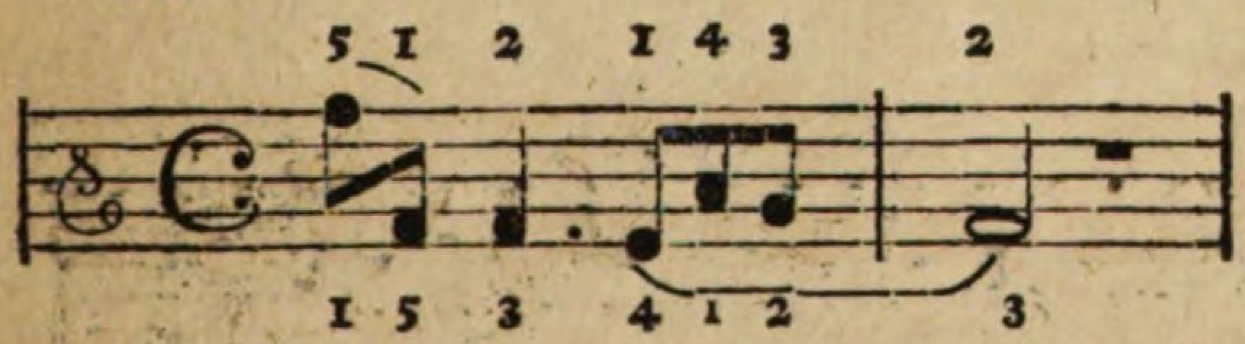
Andante.

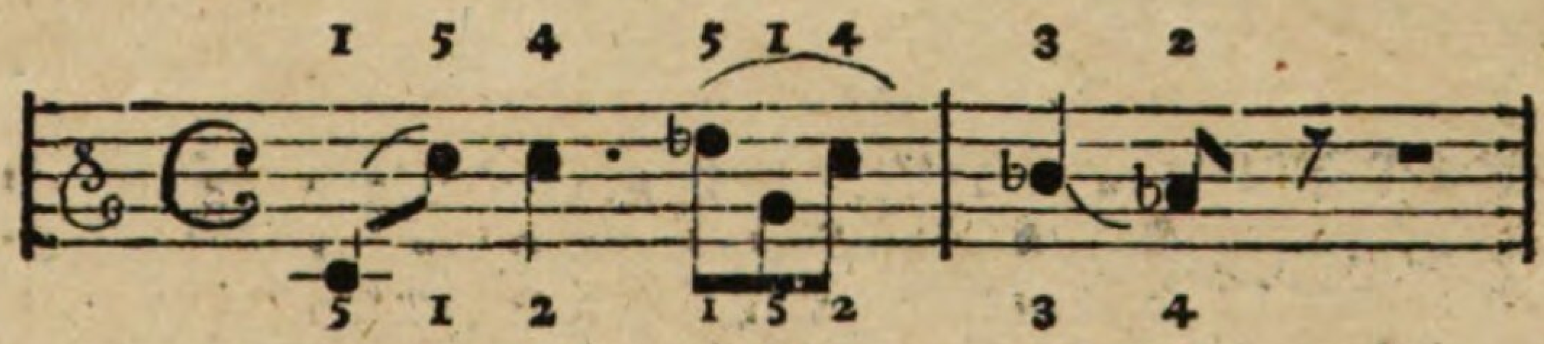
In gewissen Gängen muß man einen auch wohl zwey Finger im Spielen auslassen. Es geschiehet dies um einer Verwirrung der Finger vorzubeugen, oder um sich wieder in den rechten Fingersatz des Ganges zu versetzen, und um die Ruhe der Hand, die ich so oft als nöthig angeführt habe, zu beobachten.

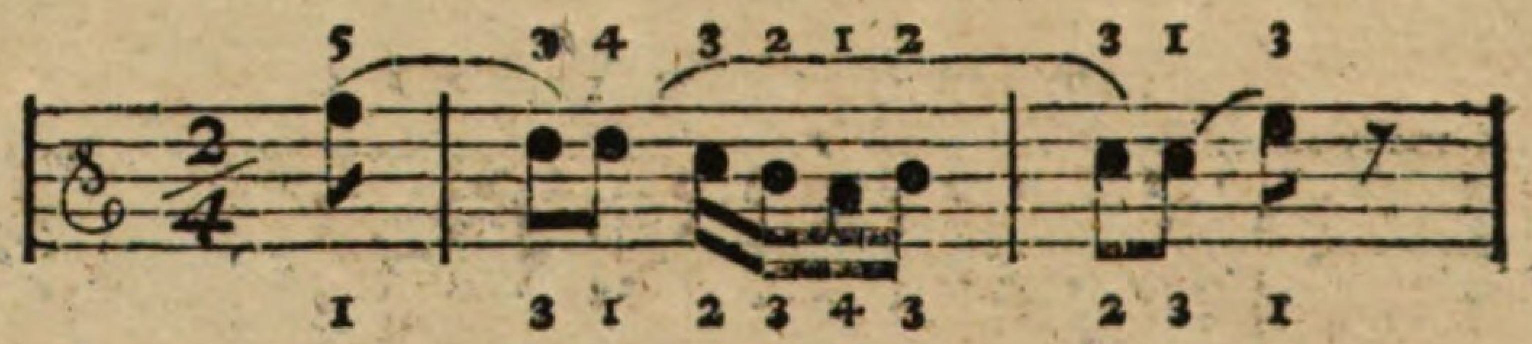




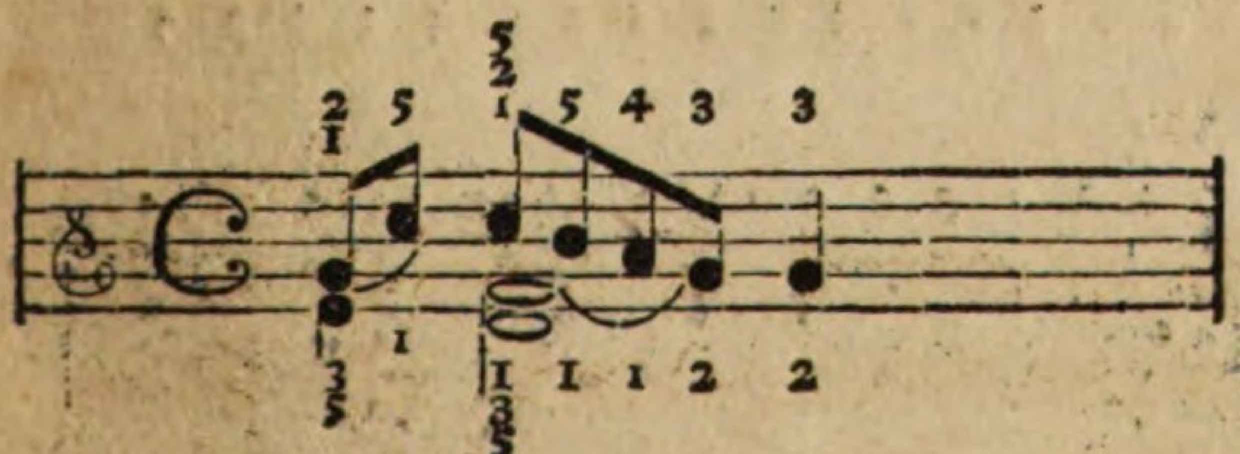
Da es unmöglich ist, die nämliche Note ohne einem gewissen Zwischenraum zweymal hinter einander zu spielen, so kann man diesen Zwischenraum dazu benutzen, die Finger zu verändern wie man sie zu den folgenden hinauf oder herab gehenden Gängen braucht. Bey dieser Finger-Veränderung trägt man die Hand von einer Taste zur andern, dreht sie aber nicht, wie ich oben bey der Veränderung auf dem Daumen oder einem andern Finger, anrieth, einwärts.

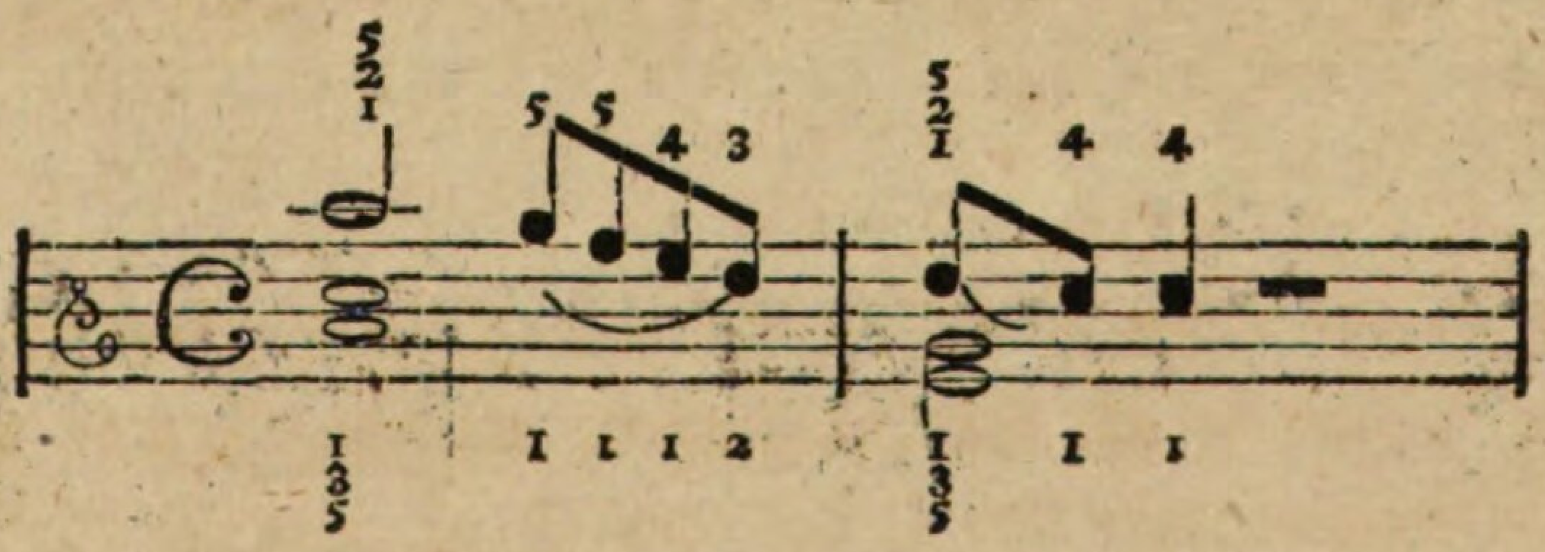


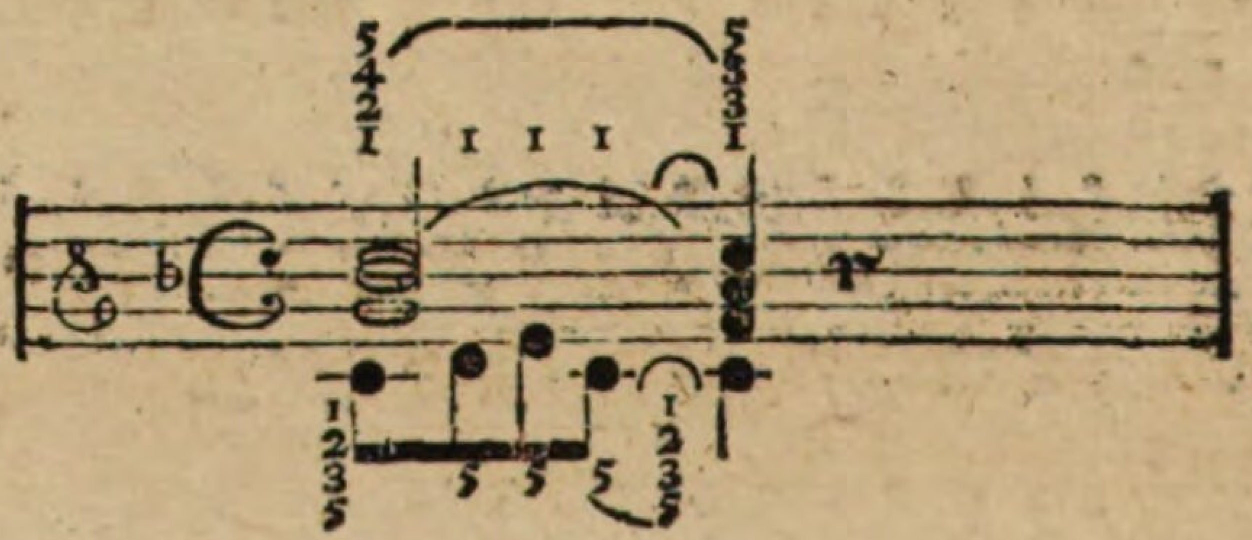




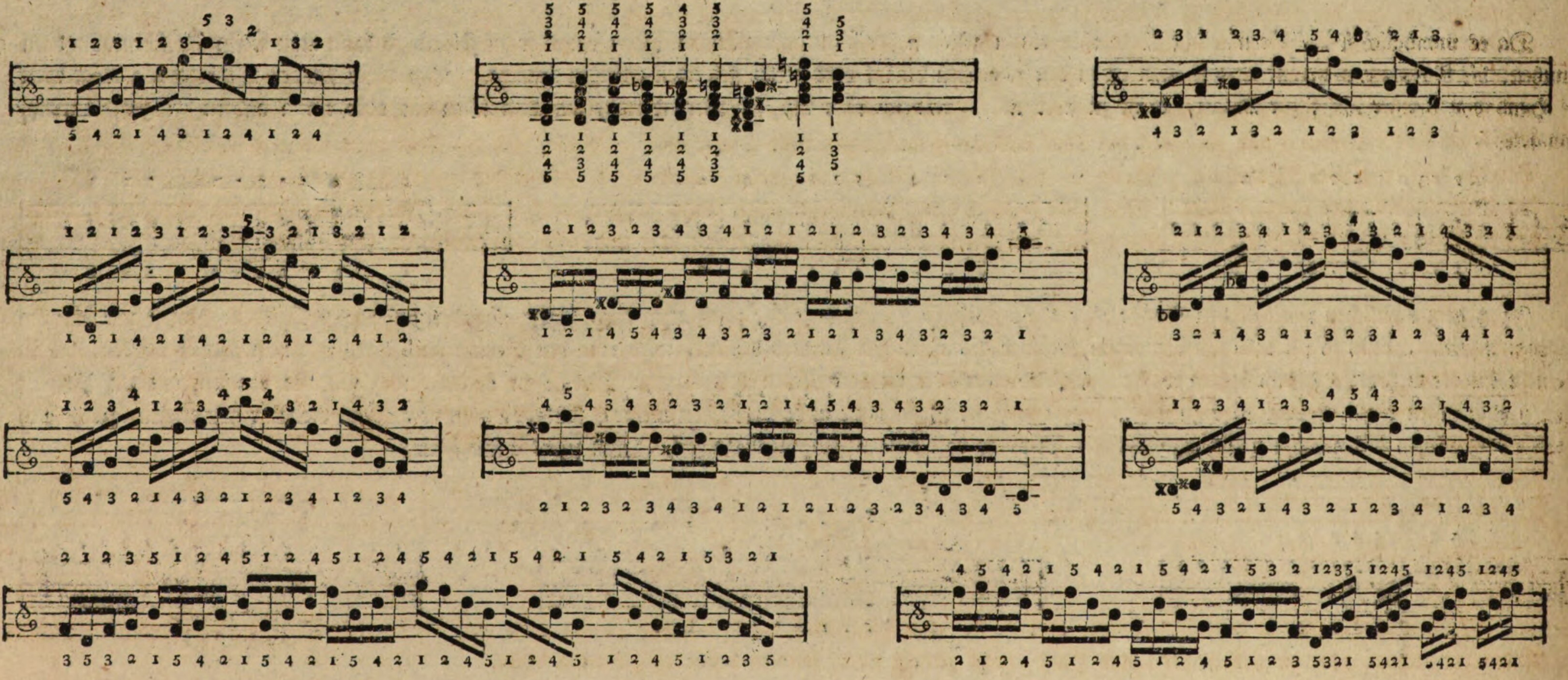
In dem nämlichen musikalischen Gange oder Gesangsabschnitte soll man nie zwey oder drey hinter einander gehende verschiedene Noten mit einerley Fingern spielen, denn so oft man sich bey einem Gesange des nämlichen Fingers bedient, wird man den Gesang zertheilen, und dem ähnlich werden, der in einem Worte mehrmals Athem hohlen wollte. Sobald man aber mehrere Noten von langem Werthe zu halten, und mit den wenigen übrigen Fingern oben oder unten einen Gesang dazu zu spielen hat, kann jene Regel nicht mehr beobachtet werden, sondern, man ist alsdenn vielmehr gezwungen, zwey auch wohl drey Noten des nämlichen Gesangs mit dem Daumen oder kleinen Finger zu machen. Man sehe die Beyspiele:

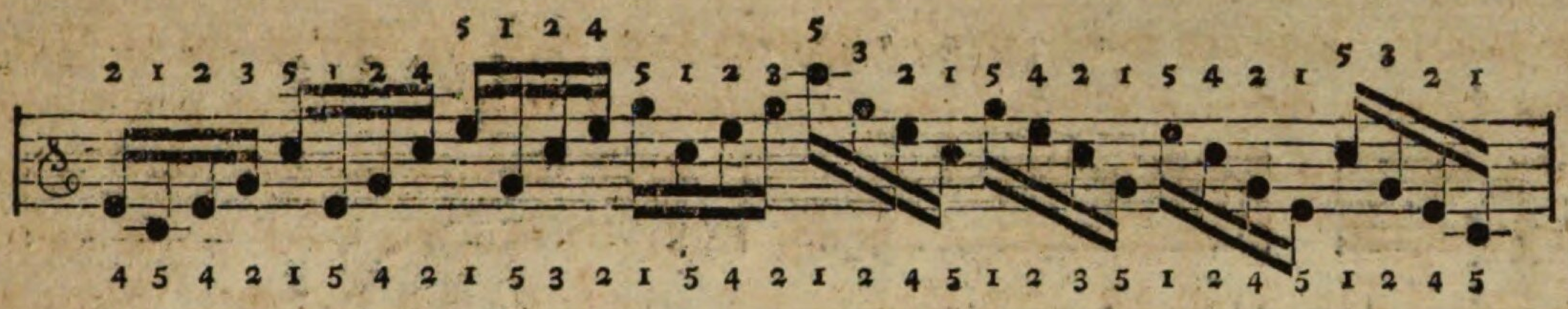


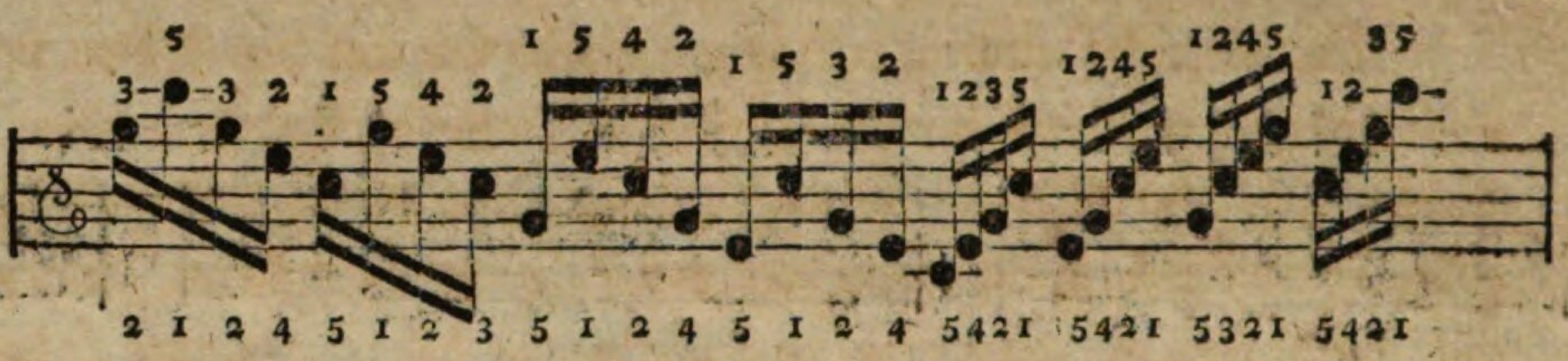


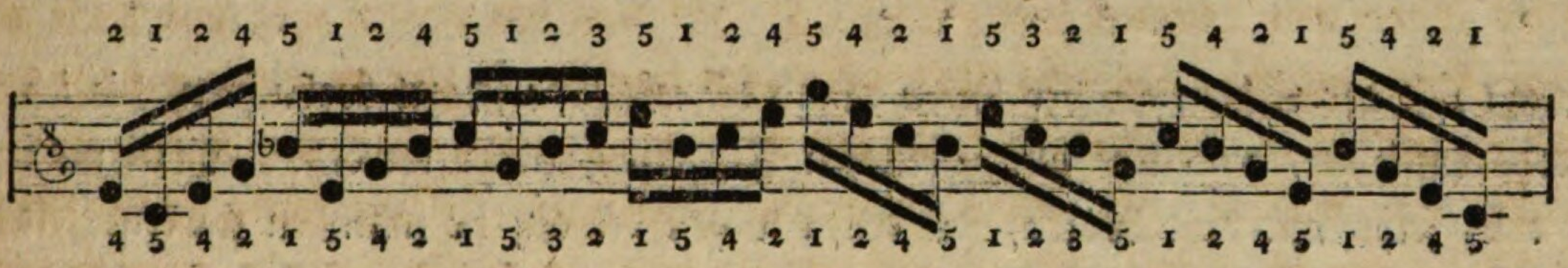


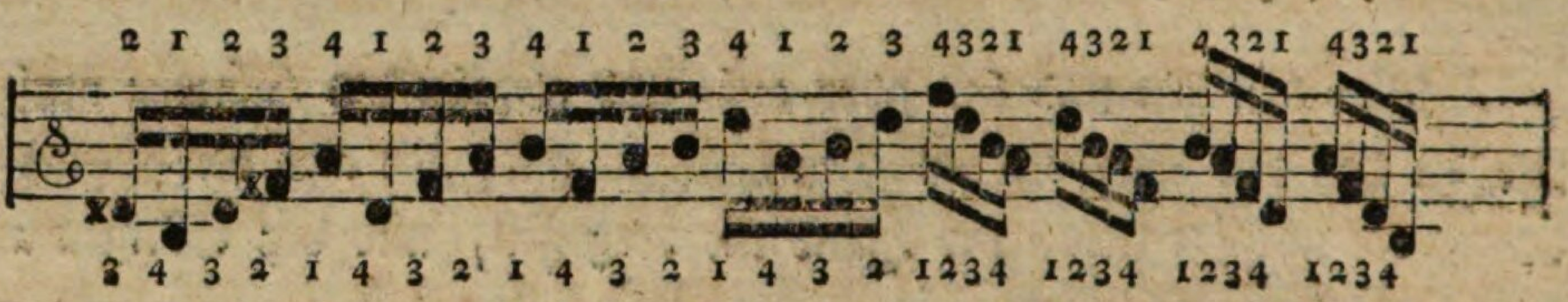
Die Accorde, und alle Gänge, welche sich auf den Noten der Accorde machen, sie mögen wohl= oder übellautend seyn, heiße ich Gänge, wo die Finger aus einander gebreitet werden müssen. In diesen Accorden nun, und in den Gängen welche aus drey oder vier Accordnoten bestehen, spielen immer einige Finger nicht, die Accorde von fünf Noten, und die daraus entstehenden Gänge von fünf Noten ausgenommen. Ich muß also auch hierüber einige Regeln geben, damit man weiß, wenn der dritte, vierte oder kleine Finger nicht mitspielen soll. Den Daumen rechne ich nicht, da man ihn seiner Natur nach so viel als nöthig ist, aufmachen und ausbreiten kann, ohne die Hand zu verstellen. Die Regel für diese Accorde und Gänge ist nun folgende: Wenn der Raum zwischen den Noten vom vierten zum kleinen Finger größer ist, als der Raum von zweyten zum vierten, so läßt man den vierten weg und spielt mit dem dritten und kleinen Finger, ist aber der Raum vom zweyten zum vierten Finger größer, als vom vierten bis zum fünften, so läßt man den dritten weg und spielt mit dem zweyten und vierten, sind beyde Zwischenräume gleich groß, so spielt man den Gang oder Accord mit dem Daumen und dem zweyten, vierten und kleinen Finger. Die Stellung der Hand erhält, wenn man das beobachtet eine richtige, dem Auge angenehme Zeichnung. Was übrigens die Regel wegen des Daumens und kleinen Fingers in Rücksicht der schmalen Tasten betrift, die ich oben (S. 17) anführte, so halte ich es für's Beste, hierbey nicht darauf zu achten, sondern bey einerley Regel zu bleiben, und in allen 24 Tonarten einerley Finger zu nehmen, da es wenige Accorde giebt, die nicht auch schmale Tasten enthalten, und es beynahe unmöglich ist, Gänge, wie ich sie in den Beyspielen gebe, in andern Tonarten zu machen, ohne den Daumen und kleinen Finger auf schmale Tasten zu bringen.



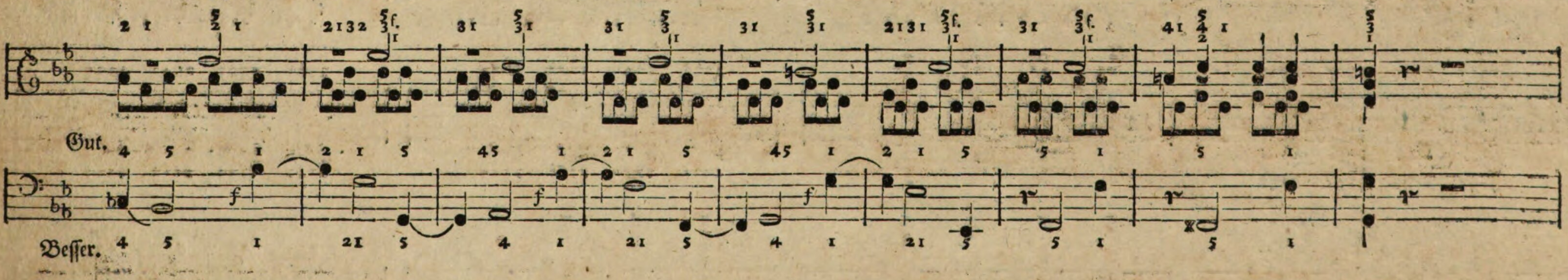




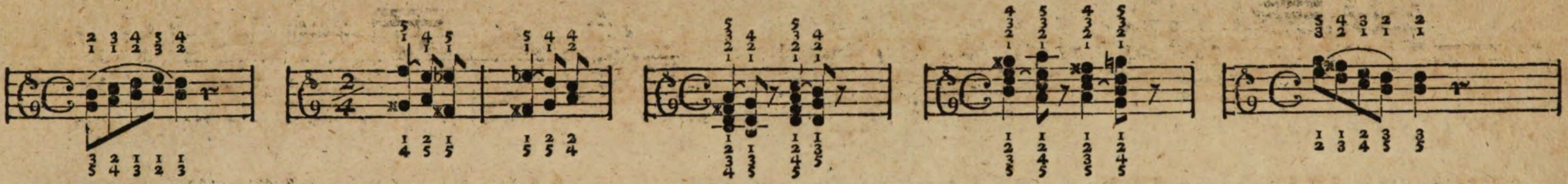




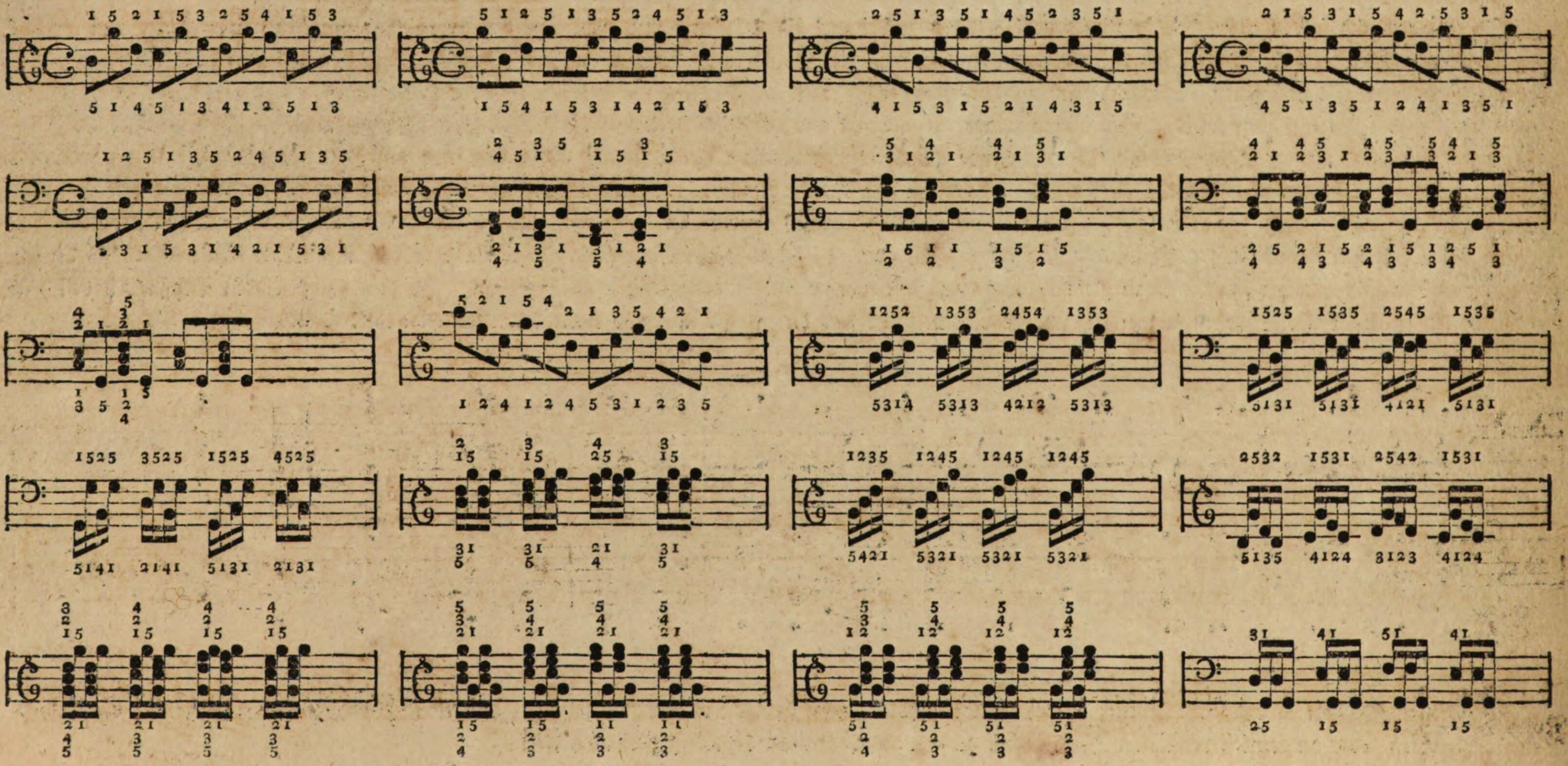
In Gängen, wo sich in einer Hand verschiedene Partheien auf einmal hören lassen, und man eine der angeschlagenen Noten liegen läßt, um ihr den vorgeschriebenen Werth zu geben, tritt sehr oft der Fall ein, daß man mit den übrig gebliebenen Fingern die folgenden Noten nicht erreichen kann, und also gezwungen ist, auf der nämlichen schon angeschlagenen anhaltenden Note einen andern Finger einzusetzen, um der Hand die Größe zu geben, die sie wegen des Spiels der übrigen Noteu haben muß. Bey diesem Finger-Einsatze ist nun Geschicklichkeit und Geschwindigkeit nöthig, damit die schon gespielte Taste sich nicht wieder bewegt, und zum zweytenmale spielt. Beyde Hände können in allen Tonarten auf alle Tasten und auf allen Fingern einsetzen, gewöhnlich geschiehet es aber auf Noten von langer Dauer mit dem Daumen und kleinen Finger, damit man zu dieser Verrichtung Zeit genug hat. Dieses Einsetzen fällt selten in der rechten Hand vor, weil die Töne hier wenig nachsingen, desto öfterer aber im Basse, wo die Töne einen längeren Nachklang haben. In Stücken von langsamer Bewegung, z. B. im Adagio, Largo, soll man in beyden Händen so oft als möglich andere Finger einsetzen, wenn es dem Gedanken des Componisten nicht zuwider läuft. Man giebt dadurch dem Instrumente einen sammetartigen weichen Ton. In dem nachstehenden Beyspiele habe ich in den Baßnoten ein doppeltes Einsetzen angegeben, und es bedeuten also hier die Finger über und unter den Noten die linke Hand.

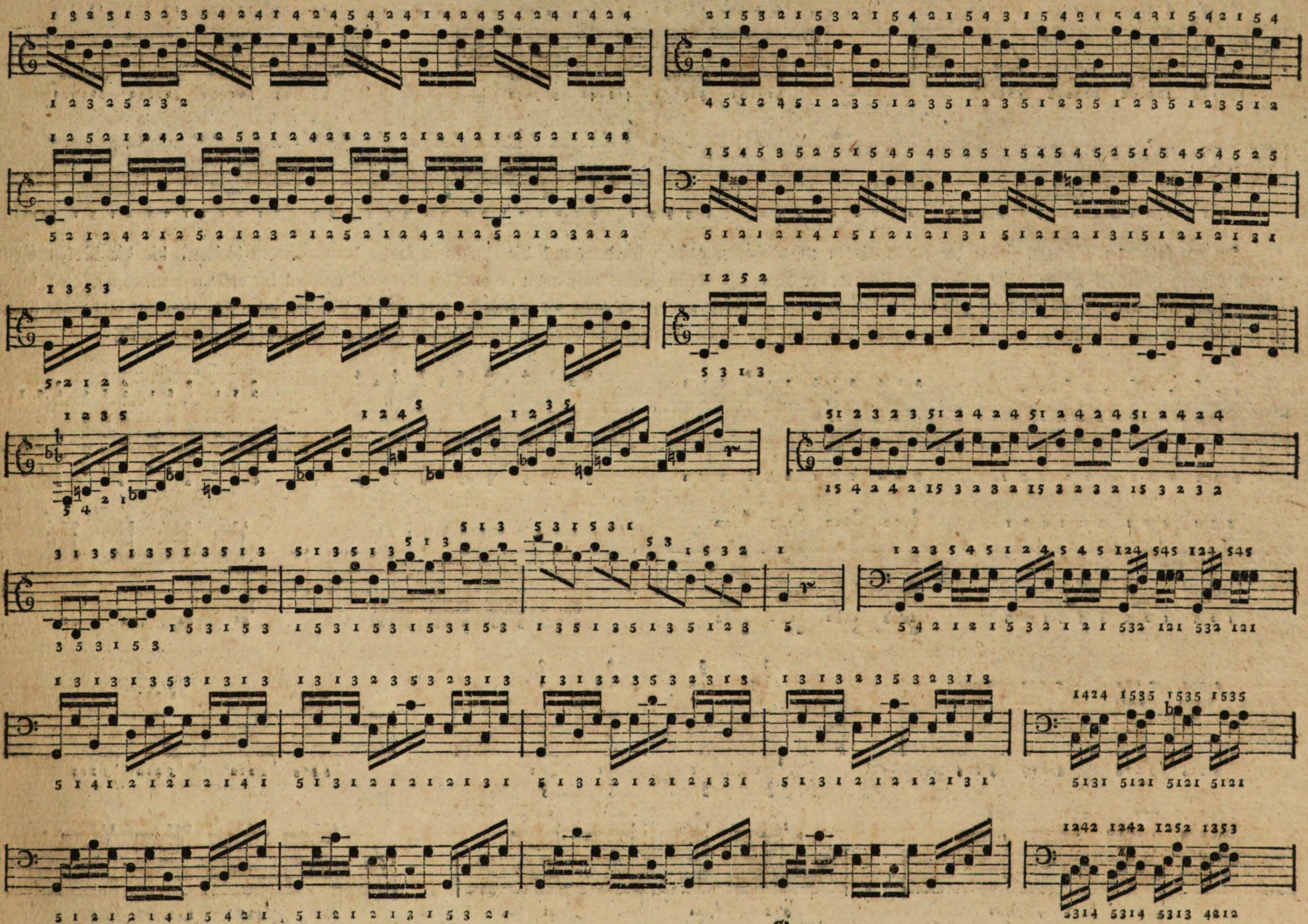


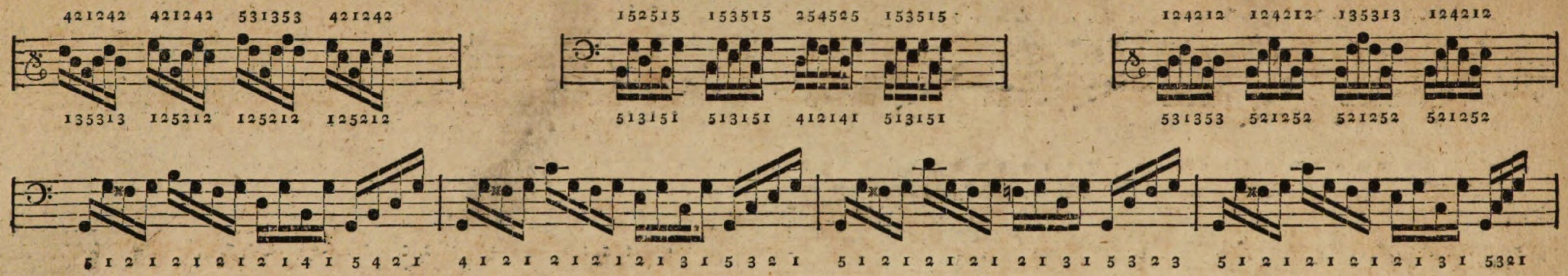
Wenn man Gesänge in doppelten Noten, oder in Accorden spielt, muß man die Finger so einrichten, daß die singende Stimme, gewöhnlich die höchsten Noten der rechten, oder die tiefsten der linken Hand, nicht getheilt wird, sondern beständig gebunden bleibt.



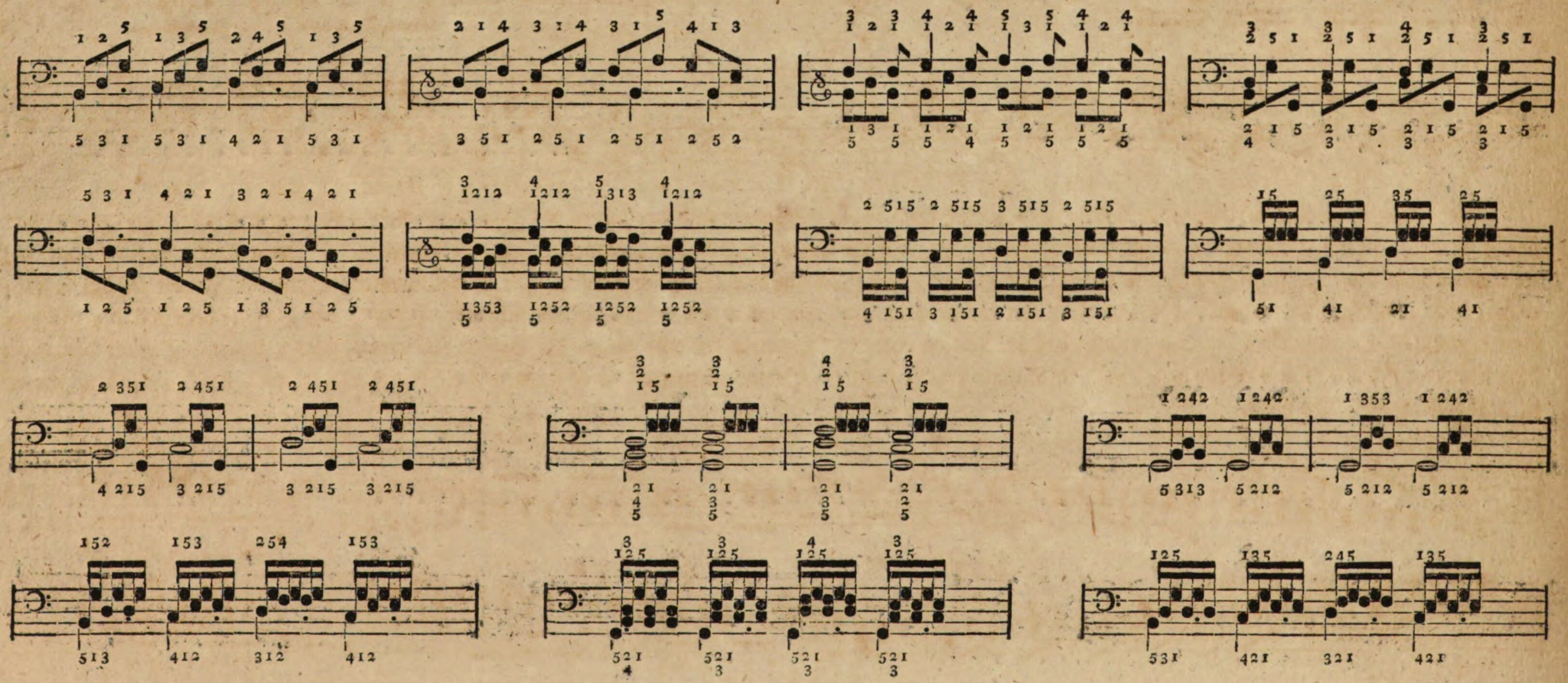
Bey den hin und her oder auf= und abgehenden Gängen muß man sowohl mit der rechten als der linken Hand die nämliche Regel beobachten, die ich vorhin bey den Accorden und den Gängen gab, die aus den Noten des Accords entstehen, und mit ausgebreiteten Fingern gemacht werden. Man muß dabey die nöthige Ruhe der Hand nie vergessen, und bey Gängen aus drey, vier, sechs und acht Noten, die ersten wegen der auf sie fallenden starken Zeit etwas stärker anschlagen.

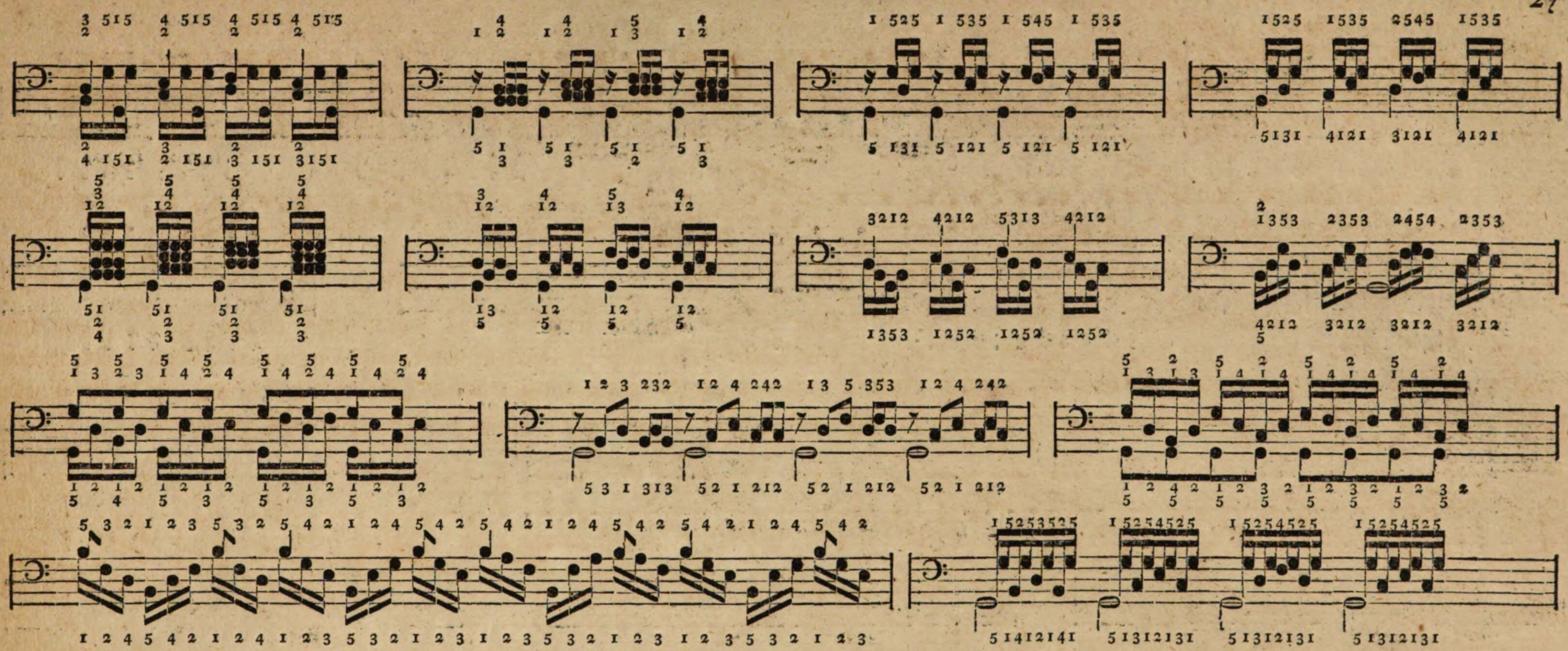




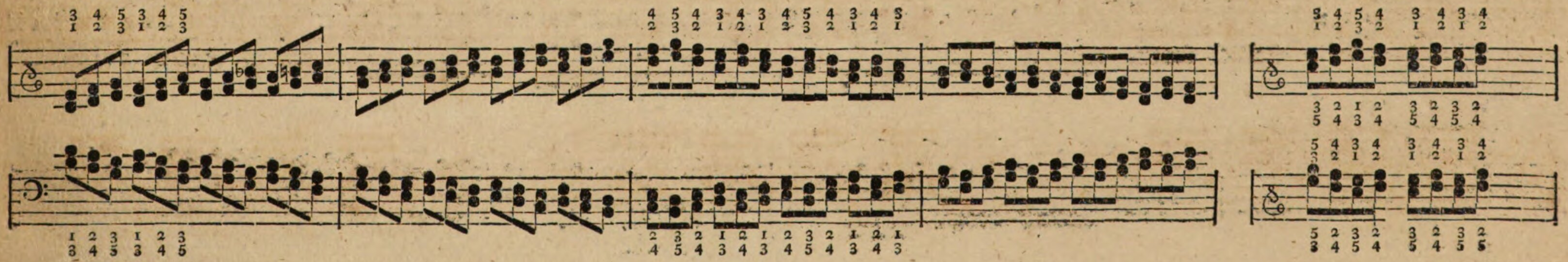


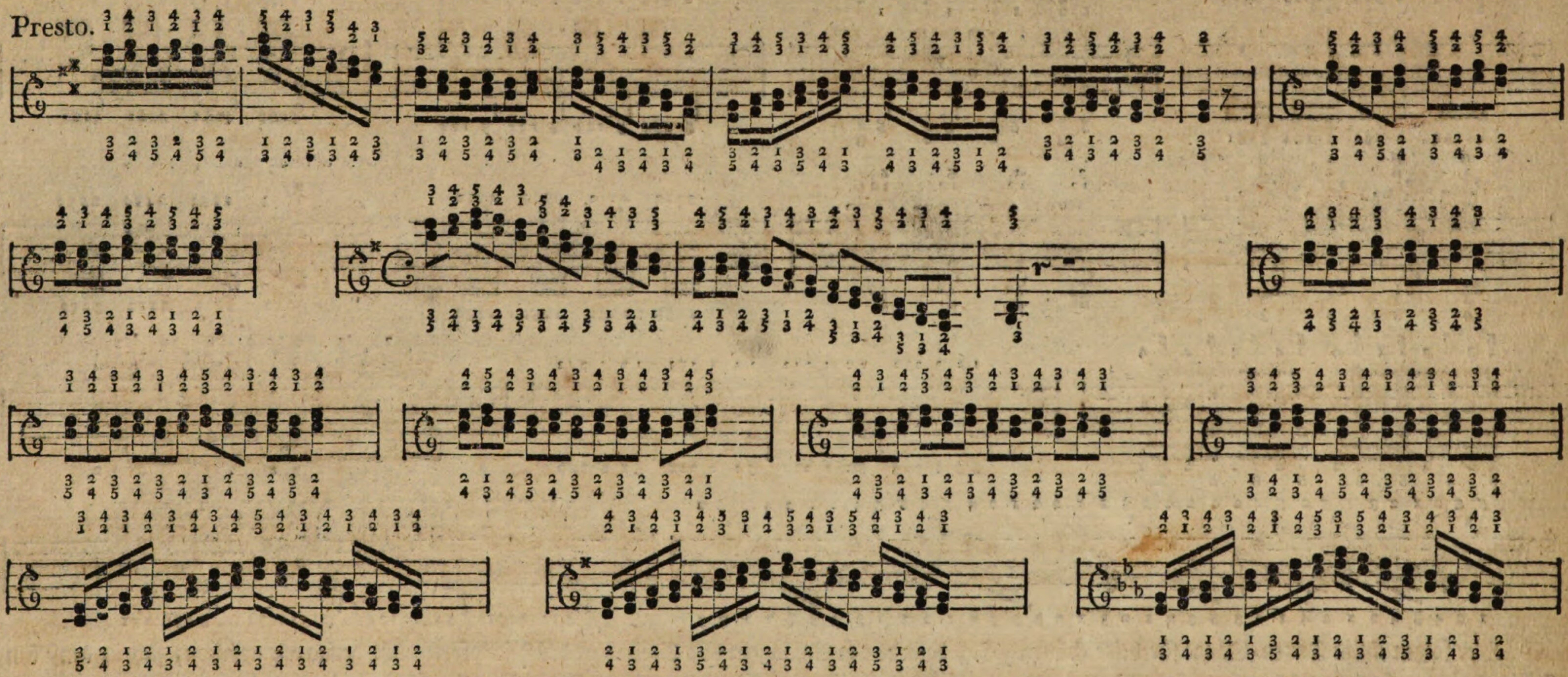
In den folgenden Gängen sollen die ersten Noten etwas stärker gespielt werden, und die Finger so lange darauf liegen bleiben, bis die Noten ihren ganzen Werth vollendet haben. Je grösser der Werth der Note ist, desto stärker muß man sie anschlagen, sonst würden die andern spielenden Noten ihren Klang ganz ersticken. Sowohl diese als die vorhergehenden Beispiele werden in allen 24 Tonarten mit einerlei Fingern gemacht, und alle Anfänger sollen sie so geschwind als möglich in allen Tonarten machen lernen, da ihnen dadurch das Spielen musikalischer Stücke sehr erleichtert werden wird.



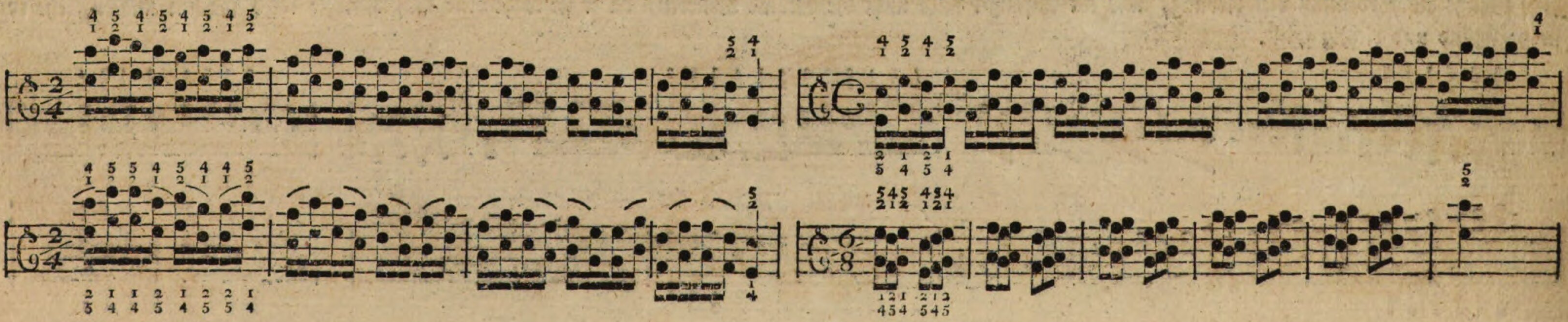


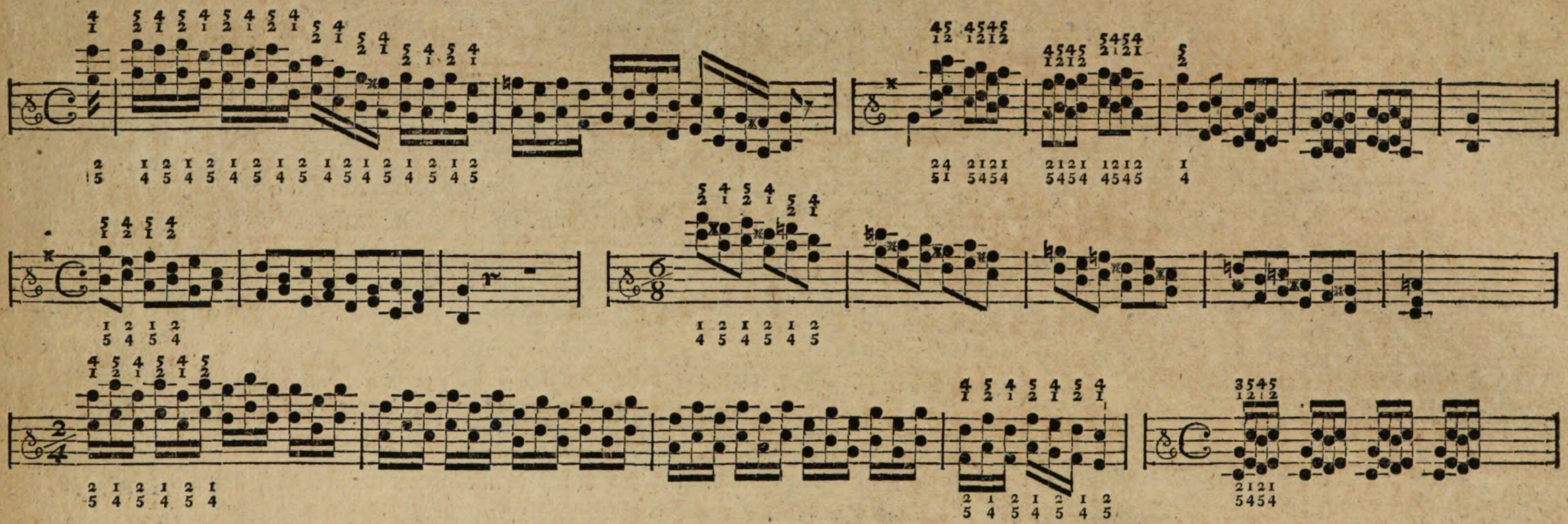
Hier folgen einige Terzen-Gänge für beide Hände. Ich kann es den Anfängern und Liebhabern des Pianoforte nicht genug anempfehlen, sich in denselben fleißig zu üben, sie anfangs langsam einzustudieren, und nach und nach immer geschwinder zu machen. Dabei mögen sie ia genau Acht geben, ob auch die zwei auf einmal angeschlagenen Noten nur einen Laut machen, und nicht hinter einander ansprechen. Das vollkommene Spiel der Terzen besteht nämlich in folgenden drei Stücken, erstens, daß iede Terze bei der größten Geschwindigkeit nur einen Ton von sich gebe, sodann, daß man sie blos mit den Fingern ohne Bewegung der Hand mache, und endlich, daß bei Triolen oder Sechszehnteln die erste wegen der starken Zeit etwas stärker klinge. Freilich verlangen diese Gänge auserordentlich viel Uebung, und ein Anfänger muß nicht die Geduld verlieren, da er sie wohl viele tausendmahle wird machen müssen, ehe er sie geschwind und richtig spielt.



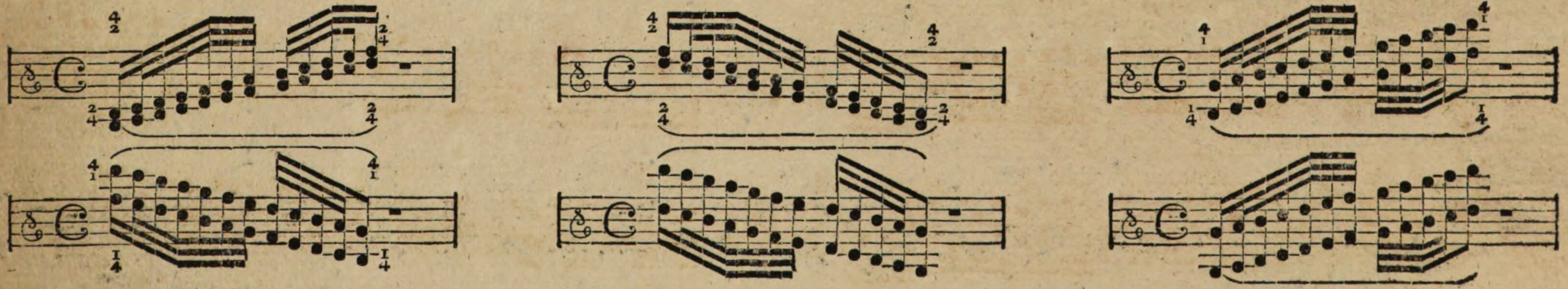


Bei den Sechſten-Gängen iſt eben das zu beobachten, was ich bei den Terzen-Gängen erinnert habe, nur mit dem Unterſchiede, daß man Sechſten-Gänge mit ausgebreiteten Fingern ſpielt. Da nun dieſes Ausbreiten an einer geſchwinden Bewegung hindert, ſo verlangen ſie noch mehr Uebung als die Terzen-Gänge. Kleine Hände mögen ſich beſonders in den Terzen üben, Sechſten werden zu ſchwer für ſie ſeyn, und bringen ſie es auch in denſelben durch viele Uebung zu einer gewiſſen Fertigkeit, ſo erhalten dieſe Gänge doch nie das zarte und weiche, ſondern gleichen immer der abgeſtoſenen Spielart.

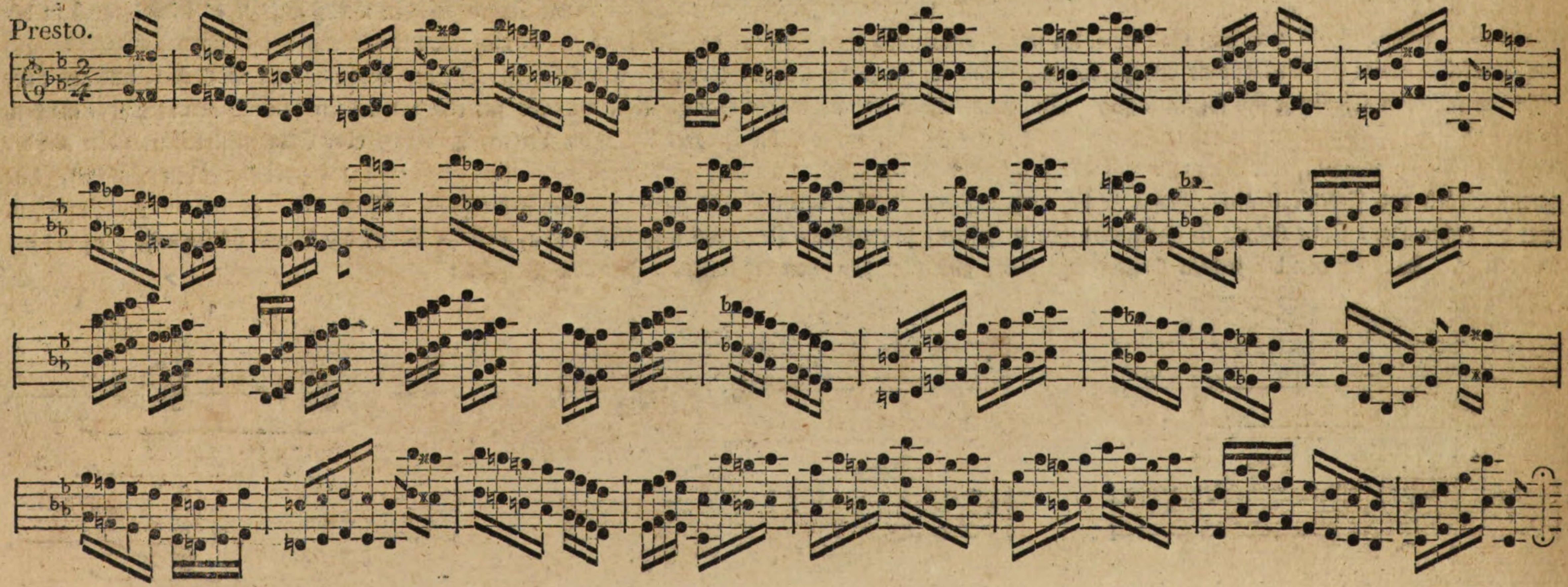




So wie alle Künste ihre Marktschreiereien haben, durch welche dem grosen Haufen Staub in die Augen geblasen wird, so fehlt es leider! auch in der Musik nicht daran. Will man nun nicht zuweilen von Nichtkennern für unwissend gehalten werden, so muß man wenigstens Kenntniß davon haben. Zu den Marktschreiereien bey dem Spiele des Pianoforte, rechne ich geschleifte Terzen = Sechsten = unb Oktaven = Gänge, welche alle nur im C dur, und auf einer nicht tief fallenden Claviatur sich spielen lassen. Will man diese Narrheit, welche aber vielleicht mancher für eine bewundernswürdige Kunst hält, machen, so muß man im Hinaufgehen die rechte Hand sehr auswärts drehen, so, daß die Finger, welche die Terzen, Sechsten, oder Oktaven schleifen, schier auf der Tasten zu liegen kommen, der Daumen muß dabei steif uud gerade erhalten werden. Ferner ist es nöthig, daß man den zwei spielenden Fingern, eine gewisse Stärke oder Federkraft giebt, damit sie sich nicht bey dem Stoße, den man der Hand mit dem Arme giebt, während des Spielens auf und zumachen. Hat die rechte Hand solche Gänge im Heruntergehen zu spielen, so muß man sie so viel einwärts drehen, daß der Nagel des Daumens beynahe ganz auf der Taste liegt. Was ich von der rechten Hand gesagt habe, gielt umgekehrt von der linken. Hier sind Beispiele:

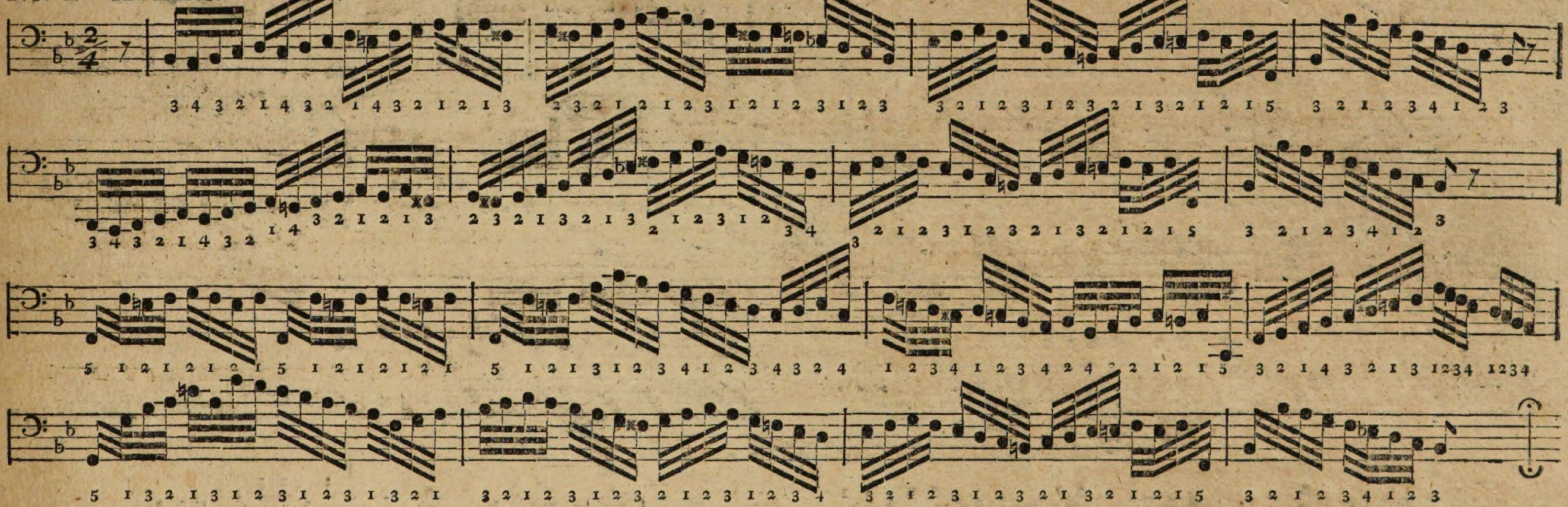


Zu den Oktaven nimmt man allemal den Daumen und kleinen Finger. Will man sie auf alle Art geschwind machen lernen, so muß man sich von Jugend auf in ihrem Spiele üben; um in gewissen Jahren sie gut spielen zu lernen, dazu gehört viel Gedult und Muth. Folgendes ist dabey zu beobachten. Die Oktaven müssen ohne den geringsten Zwang, ohne Bewegung des Arms, blos mit dem Gelenke der Hand gemacht werden. Dem Daumen und kleinen Finger muß man eine gewisse Federkraft, oder Stärke geben, und darauf sehen, daß sie unter den Spielen, besonders bei Gängen, welche aus den Noten des Accords bestehen, sich nicht im geringsten auf und zumachen, und dadurch sich vergrößern oder verkleinern. Das wenige, was man an einer Oktave fehlte, würde endlich bei mehrern, die Breite einer ganzen Taste ausmachen. Sodann ist noch zu bemerken, daß, wenn man in Oktaven-Gängen, von breiten Tasten auf schmale geht, ein gewisser Stoß des Arms nöthig ist, um auf dieselben zu kommen. Beim Spielen der Oktaven muß der Kopf nicht im geringsten zittern, welches verhüthet wird, wenn man sie nicht mit steifem Arme spielt. Um sich in Oktaven zu üben, soll man Anfangs die Tonleiter aller 24 Tonarten und die chromatischen Gänge, wie ich beide im zweiten Capitel angegeben habe, erst mit ieder Hand allein, dann mit beiden Händen zusammen in Oktaven machen. Hernach spielt man Oktaven-Gänge, die aus den Noten der Accorde bestehen, um auch das Springen in Oktaven zu lernen, endlich spielt man zum Zeitvertreib, ganze Stücke in blosen Oktaven. Uibrigens nenne ich diese Oktavenhüpferey den Seiltanz auf dem Pianoforte, der aber doch auch seinen Nutzen hat, indem nach meiner eigenen Erfahrung die Hand sich dadurch gewöhnt, Gänge der abgestosenen Spielart mit Leichtigkeit zu machen. Das folgende Beyspiel zur Uibung der rechten Hand, ist von Herrn Clementi. Es kann auch zur Uibung der linken Hand gebraucht werden, man spielt es aber alsdenn um eine Oktave tiefer, und sezt sich vor das d der vierten Linie des Violinschlüssels. Will man sich im Spiel der Oktaven üben, so muß man sie langsam anfangen, sich alle Mühe geben, ohne zu irren, bis ans Ende fortzufahren, und das so oft hintereinander thun, als es die Kräfte der Hand erlauben wollen. Man läßt hierauf den Händen einige Stunden Ruhe, und fängt das Spiel von neuem etwas geschwinder an, so bringt man es nach und nach zu großer Fertigkeit.

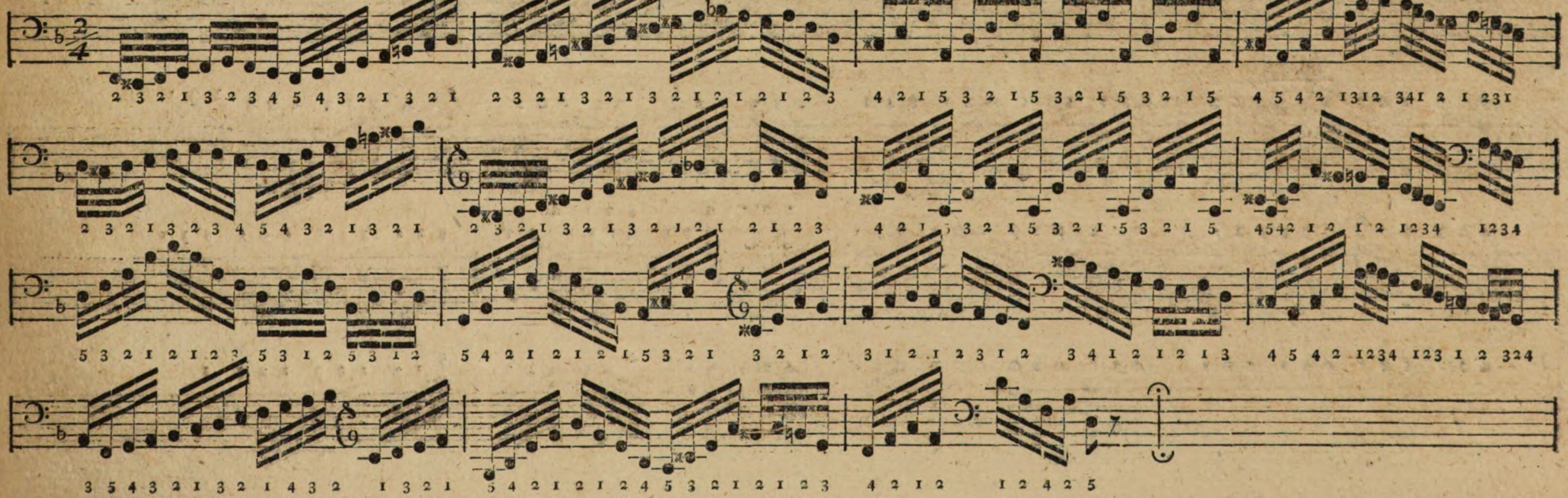


Ich will nun noch einige grose von Herrn Steibelt gesezte Beispiele geben, von denen das erste und zweite, zur Uibung der linken, das dritte und vierte zur Uibung der rechten Hand dienen können.

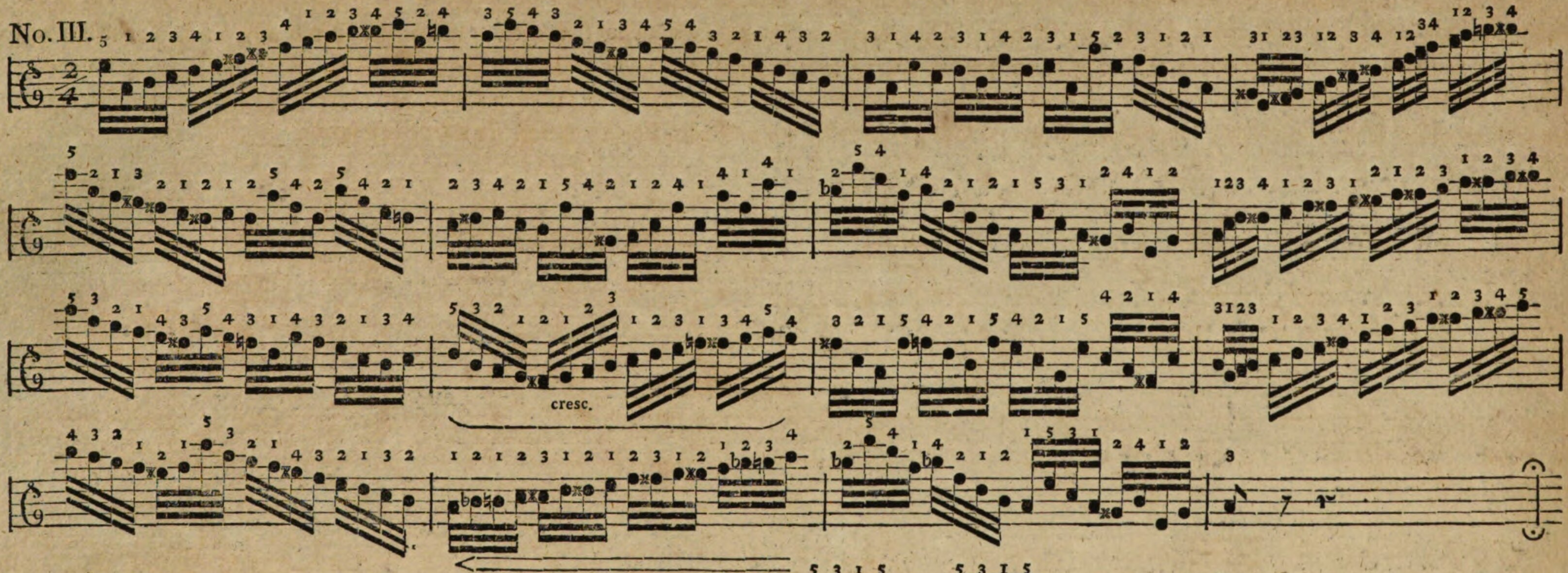
No. I. Andante.



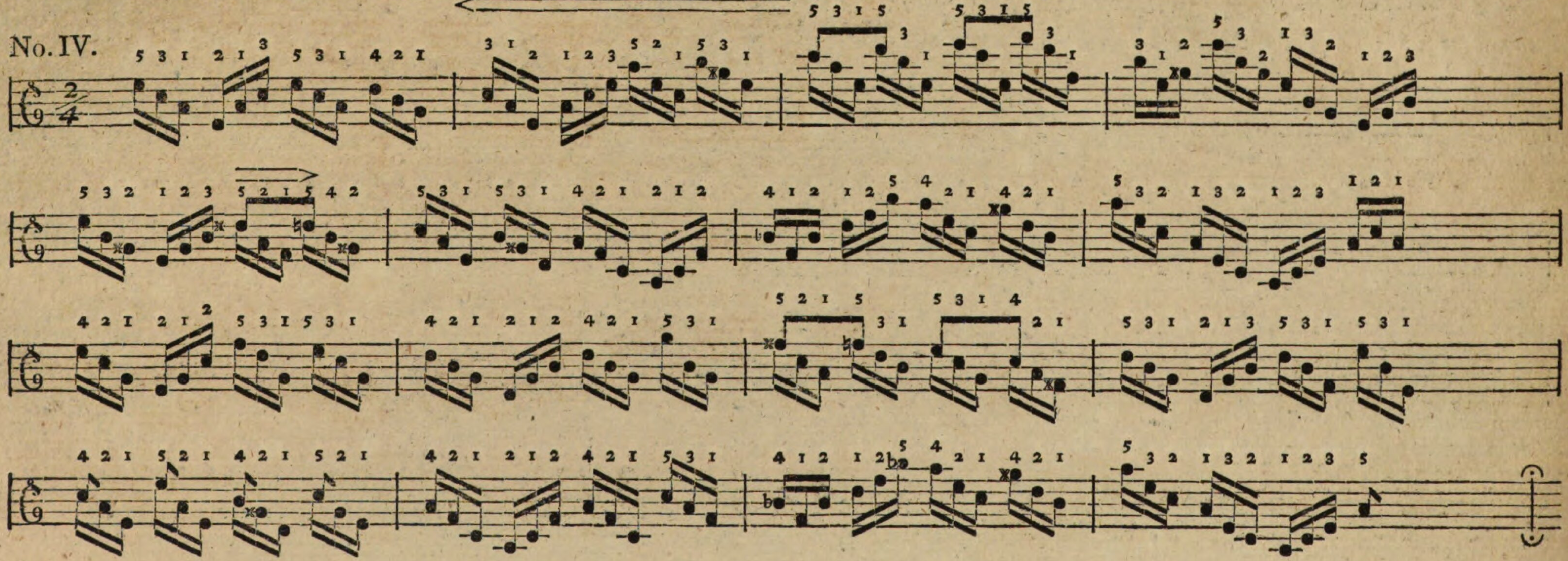
No. II. Maestoso.



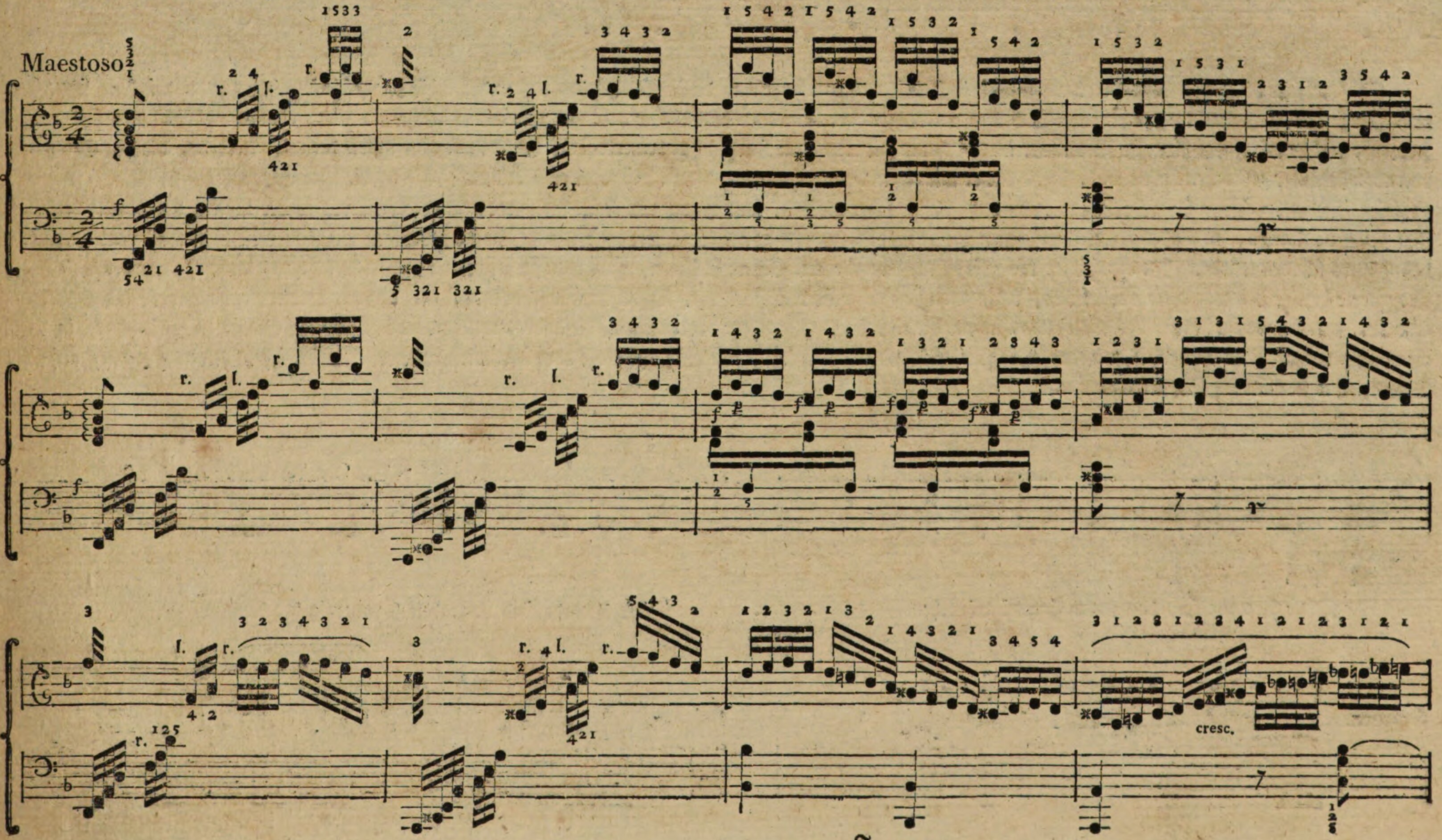
No. III.

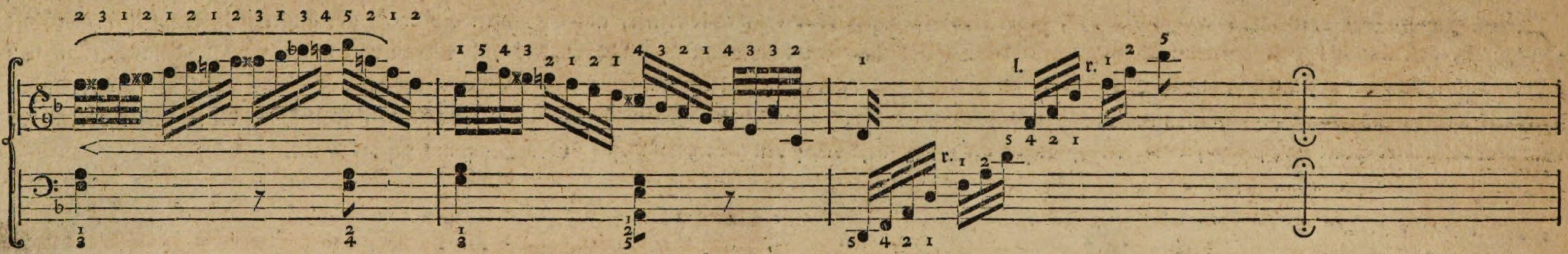


No. IV.

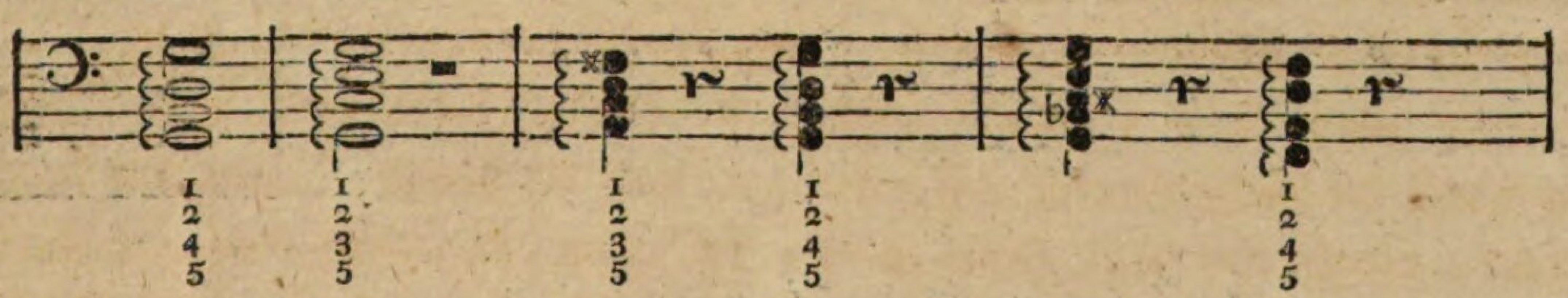


Bei gewissen steigenden und fallenden Gängen, in welchen eine Hand über die andere kreuzt, und die Noten beyder Hände hintereinander spielen, ist es oft gewöhnlich, daß man in beiden Partien keine Pausen schreibt. Dies kann einen Anfänger wegen des Taktes leicht verwirren, und er muß sich daher merken, daß bei dergleichen Gängen in Rücksicht auf die Schreibart, die Partien beider Hände so gesezt werden, als gehörte der Gang für eine Hand. Einige Takte des folgenden Beispiels werden das erläutern. Um solche Gänge gut zu machen, muß man jede Hand, sobald sie ihre Note vollendet hat, sogleich auf die folgenden Noten, wo man über die andere Haud wegspringt, vorbereiten, damit der Gang nicht durch den geringsten Absatz, oder Stillstand gestört werde.



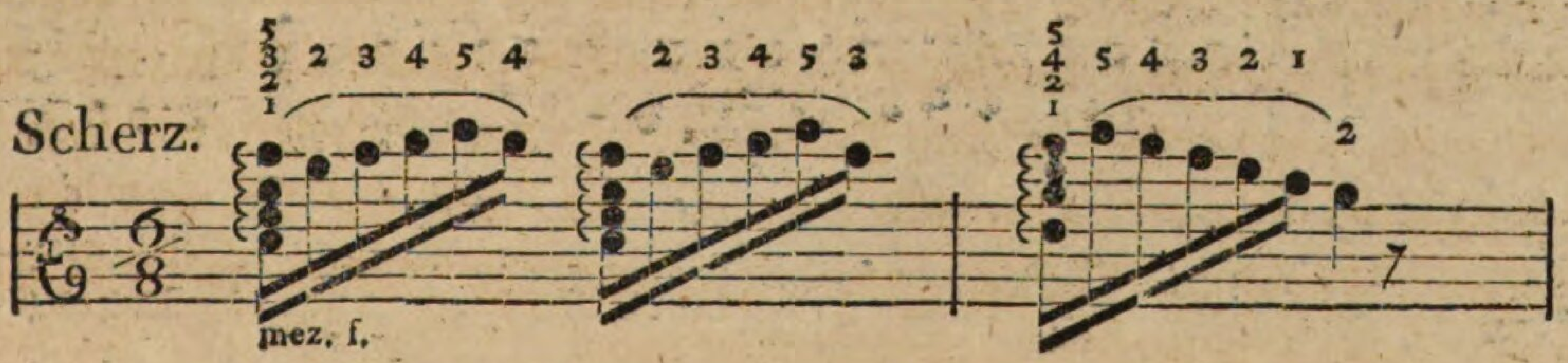


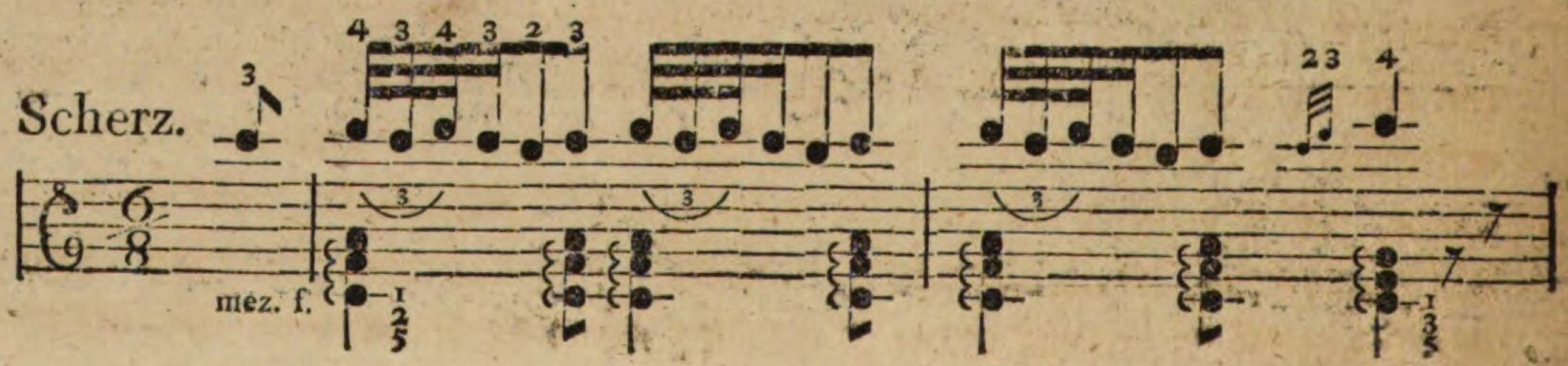
Ich darf hier die gebrochenen Accorde nicht mit Stillschweigen übergehen, da sie oft vorkommen, und gewisse Leidenschaften sehr gut ausdrücken. **Brechen** heißt hier so viel, daß man die Noten eines solchen Accords entweder von unten hinauf, oder von oben herunter geschwind hinter einander hören lassen soll. Die Accorde, welche mit einem hinaufgehenden Strich (⁄) oder mit folgenden Zeichen (⸾) bemerkt sind, bricht man von unten herauf, Accorde, die der Componist von oben herunter gebrochen haben will, bezeichnet er mit einem herabgehenden Strich, (⁄) oder er schreibt alle Noten, die lezte ausgenommen, klein. Bei dem Spielen dieser gebrochenen Accorde soll man nun keine Luftsprünge machen, sondern auf den Tasten so lange liegen bleiben, als es der Werth der Noten verlangt. Im Adagio, Largo, und allen andern langsamen Bewegungen, müssen ferner die Accorde nicht zu geschwind gebrochen werden, weil man sonst dem Charakter des Stücks schaden würde. In der Höhe, wo gebrochene Accorde den Scherz schildern, muß man sie geschwind und leicht brechen, im Basse aber, wo sie Zorn, und andere heftige Leidenschaften ausdrücken, trägt man sie geschwind und stark vor. Dabei muß man darauf sehen, daß alle Noten gleiche Stärke und Bewegung erhalten, und sich dafür hüten, daß nicht etwa, indem die eine Hand gebrochene Noten spielt, die andre, welche vielleicht schwere Gänge zu spielen hat, in Verwirrung gerathe. Alle Terzen, Quinten, Sechsten, Septimen, Oktaven, wie auch alle wohl oder übellautende Accorde lassen sich in beiden Händen, auf allen Tasten, und in allen 24 Tonarten brechen.

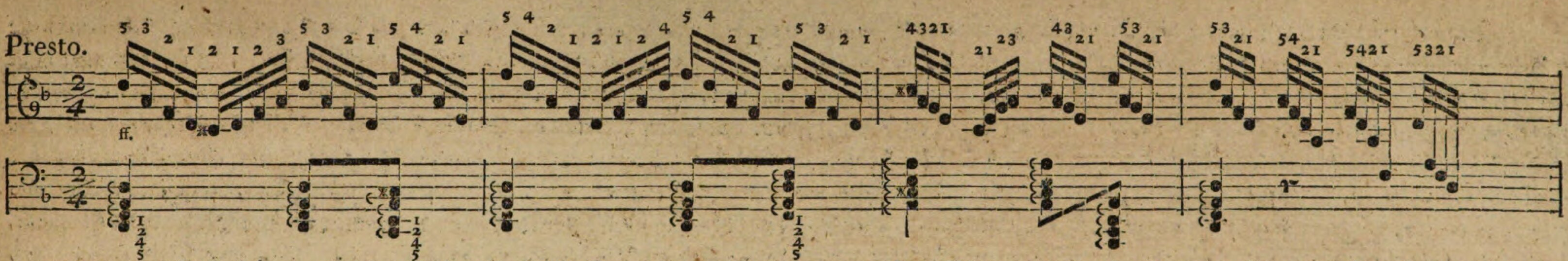


Diese Accorde sind von unten herauf gebrochen.

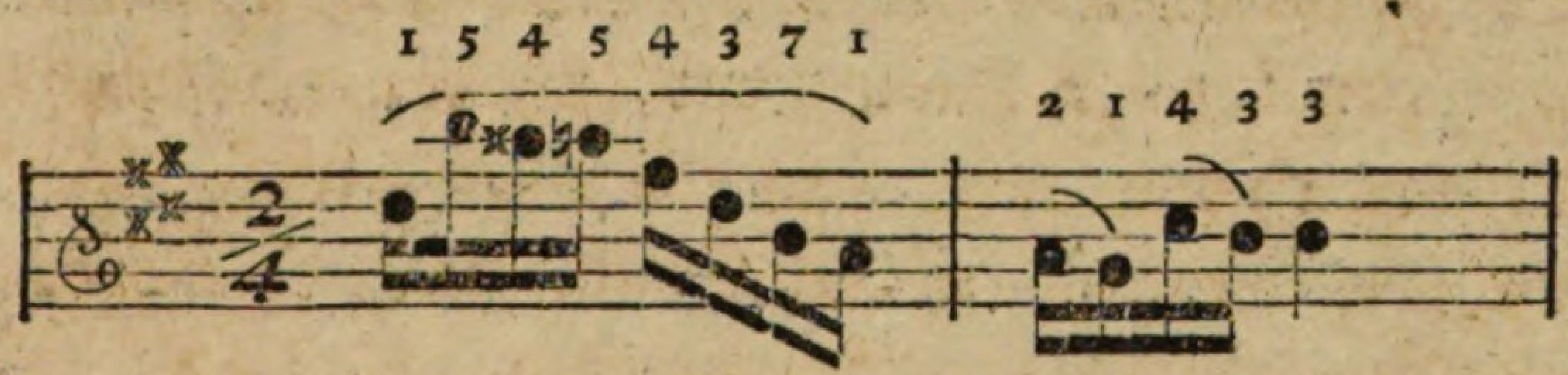
Diese Accorde sind von oben herunter gebrochen.

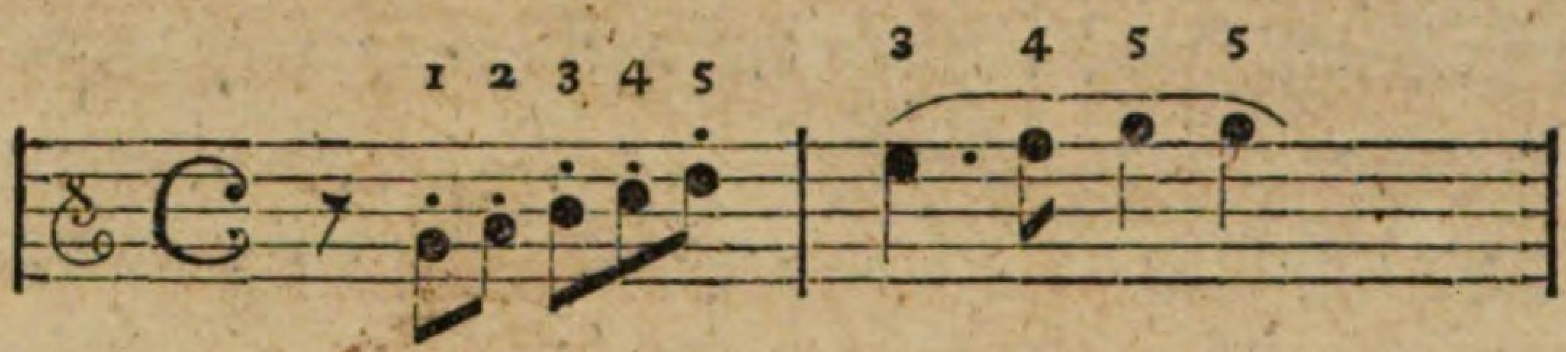






Selten sind solche Gänge, die ich noch hier beim Schlusse erwehnen will, in denen man der Bindung wegen im heruntergehen der rechten Hand den kleinen Finger nach den vierten spielt, oder Gänge der abgestosenen Spielart, wo man im Heraufgehen der rechten Hand den dritten Finger über den fünften schlägt.





Am Schlusse meiner Regeln vom Fingersaze, will ich nun noch einige Bemerkungen machen, über den Unterricht kleiner Hände, und über das Spiel solcher Gänge, welche nur mit sehr grosen Händen sich spielen lassen.

Ein erfahrner Meister welcher in seiner Kunst nach Grundsäzzen unterrichten will, soll sich nie bey kleinen Händen des nemlichen Fingersazzes, wie bey grosen bedienen. Man hält es für vernünftig, von kleinen Personen nicht so weite Schritte zu verlangen, als von grosen Menschen, eben so wird denn auch ein Lehrer im Pianoforte seinen jungen Schülern, oder auch Erwachsenen, wenn sie kleine Hände haben, nicht solche musikalische Stücke lehren wollen, in denen weit aus-einander greifende Accorde, oder andre Gänge sind, die sie entweder gar nicht, oder doch nur schlecht machen würden. Er würde sie dadurch in die Gefahr sezzen, solche Gänge ganz zu verfehlen, und die meisten Noten nur im Sprunge zu erwischen. Die Folge bei den Schülern würde aber keine andre seyn, als ein schlechtes trocknes Spiel. Wer die in diesem Capitel von mir festgesezten Regeln des Fingersazzes befolgen will, muß mit der ausgespannten Hand die neunte Taste, oder eine Taste über die Oktave ohne Mühe greifen können. Kann eine Hand nur die Oktave greifen, so wird ein geschickter Lehrer weit greifende Accorde und Gänge vermeiden. Wollten nun etwa seine Schüler einige schöne Sonaten spielen lernen, in denen solche Gänge vorkommen, so muß er darauf sehen, daß sie so viel als möglich die singende Partie beibehalten, und lieber die Regeln der Finger, oder auch, wenn es nicht anders seyn kann, einige Noten aufopfern. Kann man im Accorde nicht alle Noten greifen, so läßt man im Diskant die tiefsten, im Basse die höchsten weg. Fangen hin- und hergehende Gänge mit solchen Noten an, die ihrem Werthe nach noch zu halten sind, indeß Tasten gespielt werden sollen, die für eine kleine Hand zu entfernt liegen, so schlägt man jene Noten an, ohne sie zu halten. In Sechsten-Gängen von langsamer Bewegung macht man die tiefsten Noten in der rechten, und die höchsten in der linken Hand mit dem Daumen; sind aber die Sechsten-Gänge von geschwinder Bewegung und in einer Tonart, wo viele schmale Tasten gespielt werden, so behält man blos die tiefsten Noten im Basse, und die höchsten im Diskante bei. In der abgestosenen Spielart kann in C G D B F Dur auch eine kleine Hand mehrere Sechsten-Gänge mit den nemlichen Fingern durch viele Uibung geschwind genug machen lernen. Endlich giebt es viele Gänge, welche der Lehrer für kleine Hände verändern soll, doch unter der Bedingung, daß die nemliche Anzahl Noten, der nemliche Charakter des Gesangs, und der Gedanke des Componisten bei der Veränderung beibehalten werde. Seit den vier und zwanzig Jahren, da ich unterrichte, habe ich die Bemerkung gemacht, daß das deutsche Frauenzimmer, wie auch das schweizerische viel kleinere Hände hat, als das französische. Ich bin daher genöthigt gewesen, in Wien, Dresden, München, und andern deutschen Städten, so wie in Bern, der kleinen Hände wegen, andre Regeln des Fingersazzes anzunehmen, als ich achtzehen Jahre lang in Frankreich beobachtet hatte.

Für den Unterricht der Jugend, weiß ich, um allen Zwang der Hände beim Spielen zu vermeiden, nichts besseres als folgenden Vorschlag, daß bemitttelte Aeltern sich ein gutes viereckiges Pianoforte anschaffen, in welches sie eine dreifache Claviatur, von verschiedener Größe, machen lassen, doch so, daß man nicht alle drei Claviaturen auf einmal, sondern eine um die andere, je nachdem man sie braucht, in das Instrument einsezt. Diese Claviaturen müssen nun alle drei so leicht als möglich sich spielen, und die Tasten, so wenig als es seyn kann, tief fallen. Die fünf Oktaven der kleinsten Claviatur, müssen die Breite von drei, die fünf Oktaven der mittlern, die Breite von vier gewöhnlichen Oktaven haben, die dritte Claviatur ist dann von gewöhnlicher Breite. Bei dieser Einrichtung hat man nun den Vortheil, daß man selbst Kindern von sechs bis sieben Jahren, alle schweren Gänge auf der kleinen Claviatur lehren kann, ohne ihre Hände und Finger zu quälen, oder im mindesten zu verstellen. Im zehnten oder eilften Jahre giebt man ihnen die zweite, und im vierzehnten, funfzehnten die dritte Claviatur, welche die gewöhnliche Grösse hat. Bei diesen verschiedenen Claviaturen macht die Jugend große Fortschritte, lernt um einige Jahre eher fertig spielen, und dabey behalten Hände und Finger eine schöne Gestalt, und bleiben in ihrem gewöhnlichen Wachsthume. Ich habe leider viele Spieler und Spielerinnen gesehen, die von Jugend auf zu schweren Gängen auf einer gewöhnlichen Claviatur gezwungen worden waren, und dadurch magre, ganz naturwidrig gewachsene Hände erhalten hatten. Eine Verunstaltung, welche dann Zeitlebens bleibt. Da indessen nicht alle Aeltern so bemittelt sind, daß sie diesen Vorschlag ausführen können, so müssen wenigstens alle Lehrer es für Pflicht halten, ihre junge Schüler und Schülerinnen auch auf der gewöhnlichen Claviatur mit einer gewissen Vorsicht zu unterrichten, worüber ich noch einige Regeln geben will. So wie auch ausgewachsene Personen die Tasten allemal in der Mitte anschlagen müssen, so muß der Lehrer besonders bei jungen Personen darauf sehen, reichen diese mit ihren kleinen Händen in gewissen Gängen oder griffen nur bis an das äuserste Ende der Taste, so sind jene Gänge und Griffe schon zu groß und weit für sie, und man muß mit denselben warten, bis die Hand etwas größer geworden ist. Uiberhaupt bitte ich hierbei die Lehrer, daß sie ihre junge Schüler nicht mit Sechsten, Oktaven, und ähnlichen Gängen, die eine große Hand und lange Finger verlangen, quälen, da die darauf verwendete Mühe ganz vergeblich ist. Auf und abgehende Läufe in allen vier und zwanzig Tonarten, hin und hergehende Gänge deren Noten gleich unter den Fingern liegen, Terzen, Triller und Doppelschläger, alles dies ist für die Uibung der Anfänger, ganz vortreflich. Man sieht also hieraus sehr leicht, was ich oben schon sagte und hier wiederhole, daß nemlich ein erfahrner Lehrer eine Wahl unter den Stücken machen muß, welche er seinen Lehrlingen vorlegt. Hat er mit den vorhergenannten leichten, der zärtesten Hand angemessenen Laufen und Gängen angefangen, so wird er nach und nach etwa im zehnten, eilften Jahre, auch mit der Uibung der Oktave kommen, und wieder nach einigen Jahren, etwa im vierzehnten oder funfzehnten, zur Uibung in Sechsten und allen möglichen musikalischen Gängen schreiten können, doch entscheidet hierinnen nicht das Alter, sondern die Gröse der Hand.

Der Unterricht soll sich anfangen mit dem Namen und Werthe der Noten, und auf welchen Tasten man sie im Basse und G Schlüssel zu greifen hat, sodann muß man die Schüler mit den Vorzeichnungen, mit ×, ♭, ♮, Doppelkreuz ×× und Doppel ♭♭ bekannt machen, hierauf erklärt man ihm die Pausen, den Takt und das Verhältniß der Noten, in beiden Schlüsseln zu einander, damit er die Noten beider Hände zusammen spielen lernt, nach allen diesen folgt denn alles das, was ich von der wahren Stellung des Körpers, der Finger und sonst erinnert habe. Hat man die Schüler so weit gebracht, daß sie dies alles genau wissen, so wird es am besten sein, wenn jede Lehrstunde in drei Theile getheilt wird. Doch wird ein verständiger Lehrer sich nicht sclavisch daran binden, sondern auch zuweilen eine ganze Stunde mit einem der drei folgenden Stücke zubringen, wenn der Schüler vorzügliche Neigung darzu zeigt.

Die ersten zwanzig Minuten, wo der Schüler die meiste Aufmerksamkeit hat, und noch nicht ermüdet ist, wendet man zu dem Lesen an, in den folgenden zwanzigen übt man musikalische Gänge, in den lezten zwanzig Minuten läßt man einige musikalische Stücke lernen, um den Schülern ein Vergnügen zu machen, und die Aeltern zu befriedigen, da diese leicht glauben könnten, ihr Kind lerne nichts, wenn es nicht bald ein Paar Stückgen spielt. Ein Lehrer, der schon einen gewissen Ruf für sich hat, kann hiervon abweichen, und nach seinem Gutdünken verfahren. Ich versichere auf Ehre und Gewissen, daß die Methode des Unterrichts die beste ist, wo man die Schüler 3 — 4 Jahre lang darinne übt, daß sie eine halbe Stunde lang, Noten, mit dem wahren Fingersaze lesen, und die andre

halbe Stunde hindurch, alle mögliche Gänge, selbst die schwersten zu üben. Allein ein Lehrer, welcher erst anfängt zu unterrichten, ist freilich oft gezwungen, hiervon abzuweichen, und dem Eigensinne der Aeltern, welche die Kinder gerne ein Stück nach dem andern spielen hören, nachzugeben.

Hier, wo ich von kleinen Händen spreche, kann ich nun sogleich einiges von den sogenannten übertriebenen Gängen sagen, unter denen ich solche Gänge verstehe, die man nur mit sehr grosen Händen machen kann. Ich muß gestehen, daß ich kein Verdienst darinnen finde, wenn man eine größere Hand hat, als andere Personen. Ich bitte daher, Lehrer, Liebhaber und Anfänger, daß sie sich nicht mit dergleichen überspannten Gängen oder Accorden plagen sollen, die sie selten oder nie gut machen werden. Uiberhaupt suchen nur junge, unreife Componisten, welche eine große Hand haben, etwas ausserordentliches darinnen, daß sie weit auseinander gespannte Gänge, oder weite Accorde anbringen, die sie selbst zwar spielen können, aber andre gar nicht, oder selten. Der vollendete Künstler, welcher Talent besizt, und in seiner Kunst es zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht hat, lacht über solche Thorheiten, und liefert die schönsten Compositionen, ohne in solchen närrischen Gängen etwas Neues oder Eigenes zu suchen. Jeder Tonsezer muß ja wohl immer bedenken, daß er für das Publikum und nicht für sich arbeitet, erlaubt ihm also die übertriebene Gröse seiner Hände, über zehn und noch mehrere Tasten wegzugreifen, so kann er solche Gänge für sich sezzen und spielen, darf aber nicht glauben, daß er deswegen geschickter sey, als ein anderer Tonsezer. Auch habe ich in diesen Gängen und Accorden selten schöne Gesänge gefunden; sie gehören also mehr unter die Marktschreiereien, welche kluge Menschen nie nachahmen sollen. — Man könnte vielleicht glauben, meine Hände hätten Anlaß zu dem gegeben, was ich hier geschrieben habe, dies ist aber nicht der Fall, denn meine Hand greift die eilfte Taste.

Beispiele übertriebener Gänge gebe ich nicht, um keinen Tonsezer zu beleidigen.

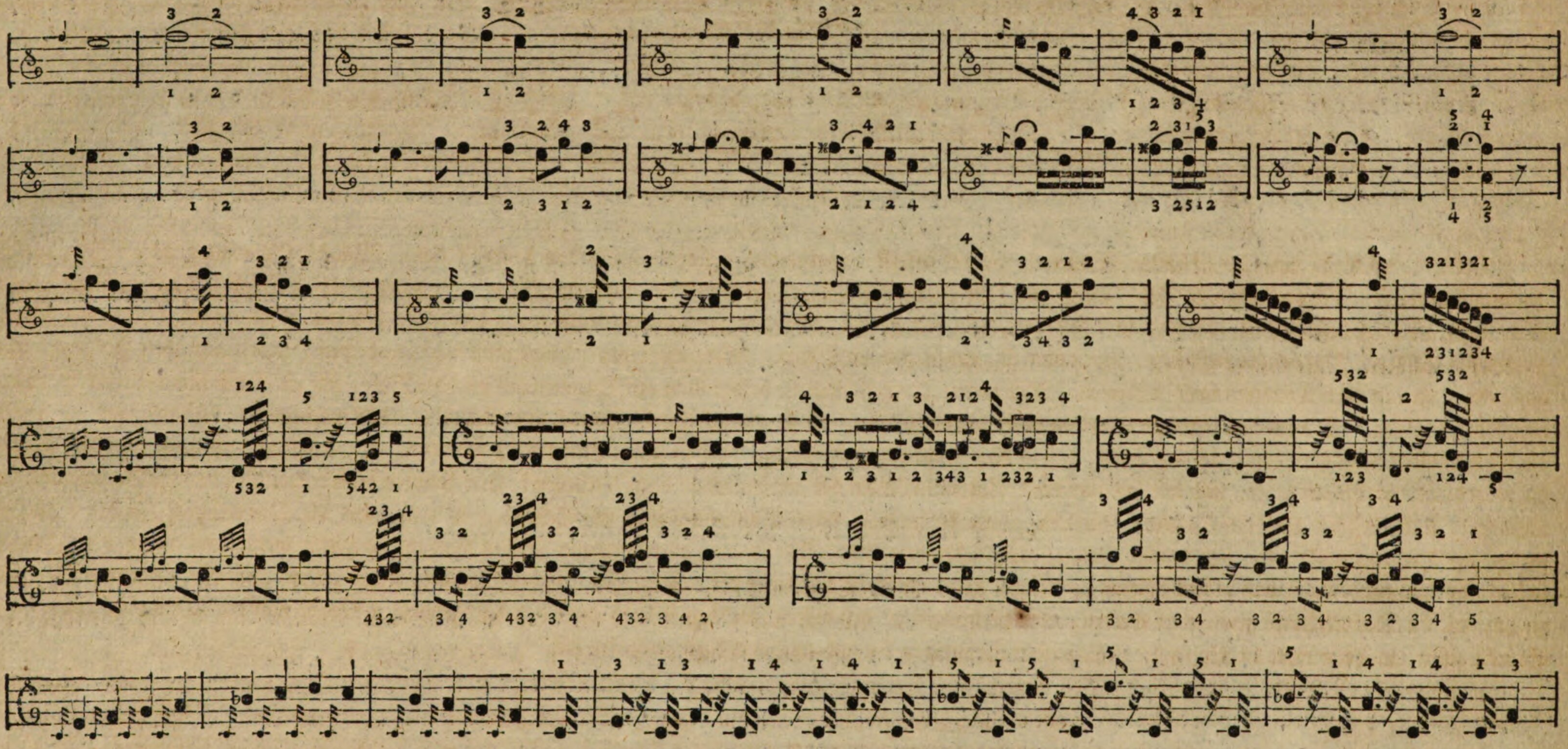
Drittes Capitel.

Von den Manieren.

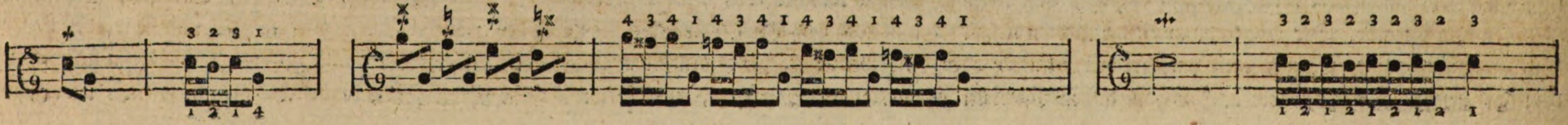
Die Manieren gehören zwar nicht zu den Hauptgedanken eines Componisten, und man kann alle musikalische Stücke, ohne dieselben spielen und lehren; da sie aber dazu dienen, die Melodie eines Tonstückes zu verschönern oder auszuzieren, und der gute oder schlechte Geschmack eines Spielers eben in dem Vortrage der Manieren sich zeigt, so wird es nöthig seyn, daß ich eine ausführliche, vollkommene und deutliche Anweisung über den Vortrag der Manieren gebe.

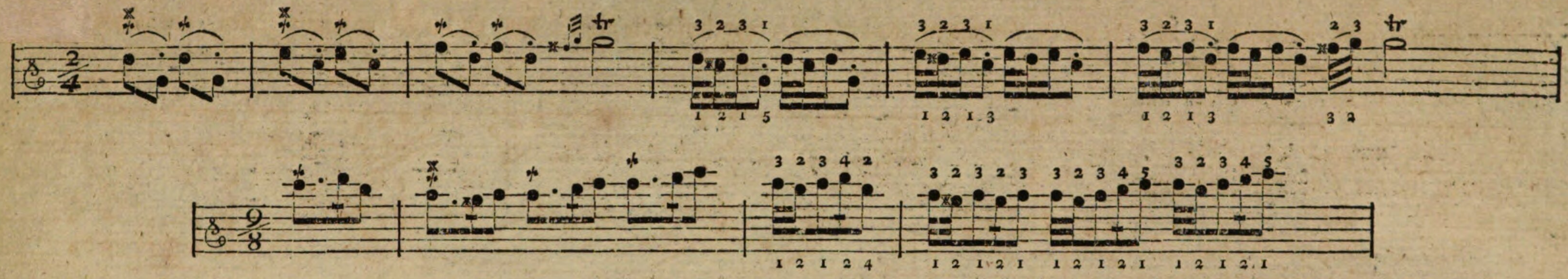
Ehedem wurde die Verschönerung einer Melodie durch kleine Noten bezeichnet, beim ersten Unterrichte als Nebensache betrachtet, und im Spielen ausgelassen, weil man glaubte, daß Anfänger nicht das vollkommne musikalische Gefühl besäßen, um sie gut vorzutragen. So wie aber unser Geschmack in sehr vielen Stücken seit 20 Jahren sich verbessert hat, so schreiben jezt die größten Componisten alle Auszierungen ihrer Tonstücke, meistens mit großen gewöhnlichen Noten, nach dem wahren Werthe, den jede erhalten soll. Ich für meine Person finde das sehr gut, der Anfänger wird nicht irre, und die Stücke werden weniger durch den Spieler verunstaltet, da so viel auf guten Vortrag der Manieren ankommt. Eine zur Unzeit angebrachte oder schlecht vorgetragene Manier, verdirbt die schönsten Gänge, und zeigt den schlechten Geschmack des Spielers. Ich werde nun in diesem Capitel erst von den kleinen Noten, dann von den Mordanten, drittens vom Doppelschlage, viertens vom Triller, und endlich vom Ruhepunkte das nöthigste sagen. Die Noten eines Stückes, welche etwas feiner und kleiner geschrieben sind, sind oft weiter nichts als Mordanten oder verkehrte Doppelschläge, von denen ich hernach sprechen werde, oder gebrochene Terzen, Quarten, Quinten, Sechsten, Septimen, Oktaven und Accorde. Der Werth dieser kleinen Noten richtet sich nun nach dem Ausdrucke der Noten oder des Ganges, wo sie vorkommen, und sie werden daher bald langsam gemacht, wenn es der Charakter des Stücks, oder die Leidenschaft, die in demselben ausgedrückt ist, erfordert, oder geschwind, als wenn sie noch zu dem vorhergehenden Takt gehörten. Ich habe in den Beispielen sie allemal doppelt angegeben, erst, wie man sie schreibt, und dann, wie man sie spielt. Uibrigens

ist es im Spielen ganz einerlei, ob die Manier vor einer einfachen, oder vor einer doppelten Note steht. Auch spielen sich die kleinen Noten, mit beiden Händen, in allen Tonarten und auf allen Tasten.

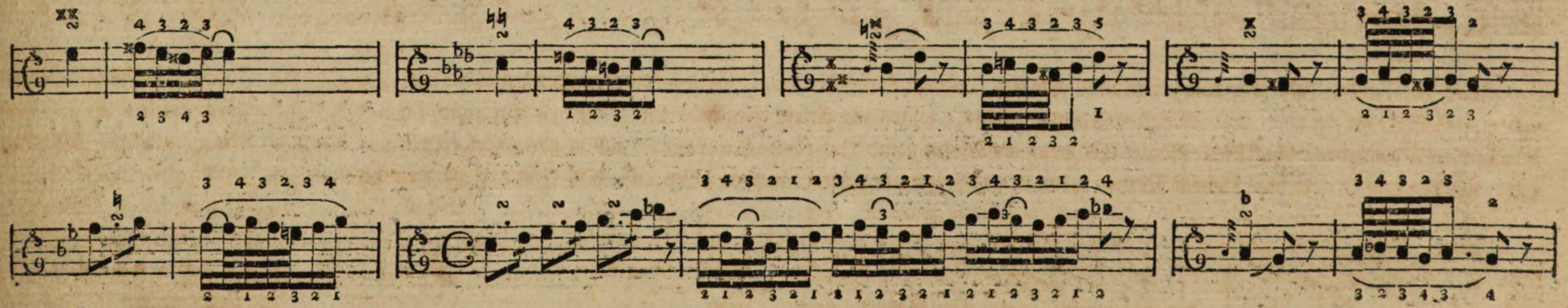


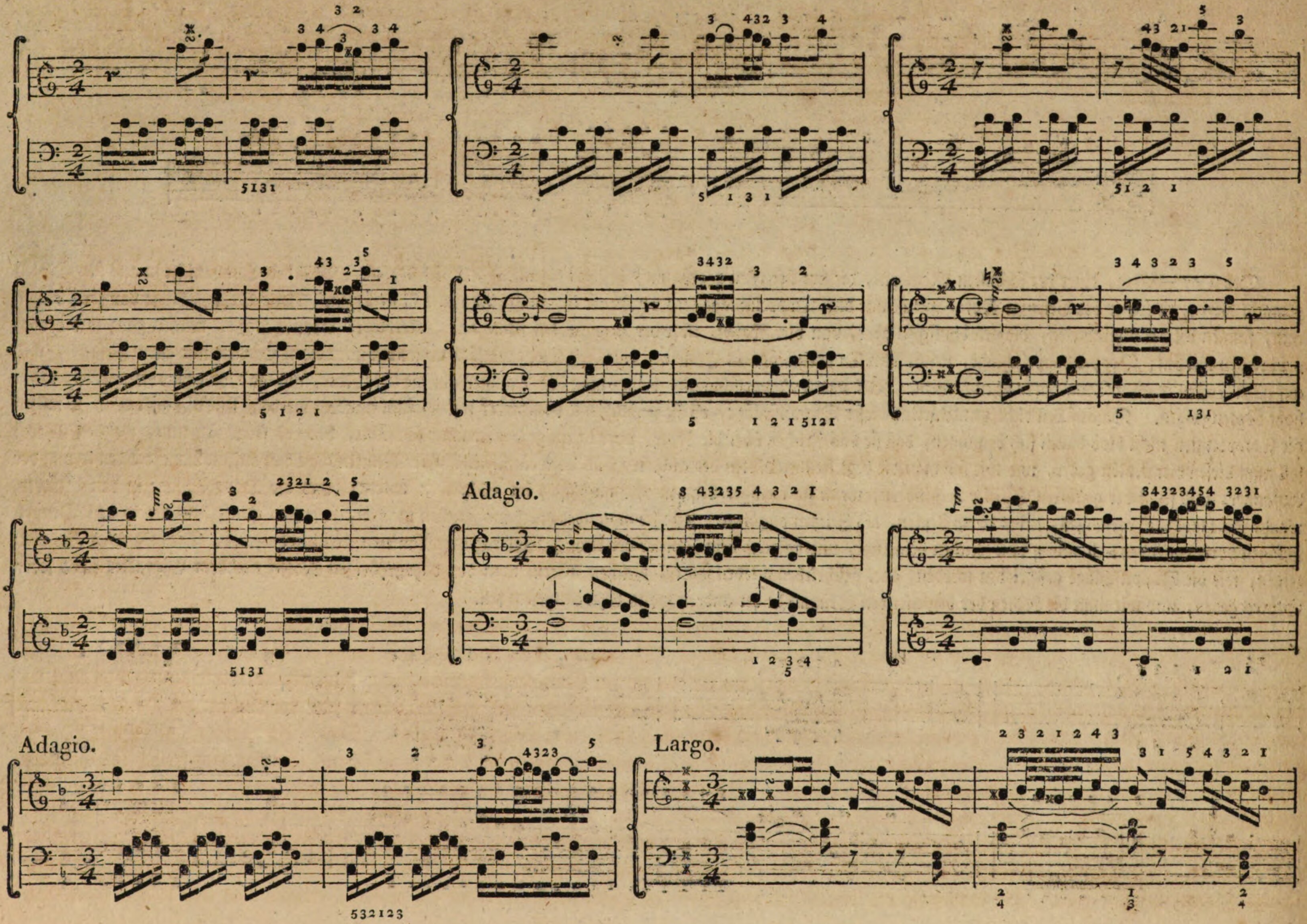
Der Mordant ist kurz oder lang; sie kommen beide, besonders aber der lange, in musikalischen Gängen selten vor. Da wo die Manieren nicht mit Noten völlig ausgeschrieben, sondern mit Zeichen angedeutet werden, sollten zur Erleichterung der Liebhaber und Anfänger, die in den Mordanten zu spielenden, ×, ♭ und ♮ nicht vergessen werden. Auch diese Manier macht sich im Diskant und Basse auf allen Tasten, und in allen Tonarten. Noch will ich dabei bemerken, daß man weder die Mordanten, noch die kleinen Noten, wenn sie geschwind vorgetragen werden sollen, mit dem kleinen Finger machen müsse.

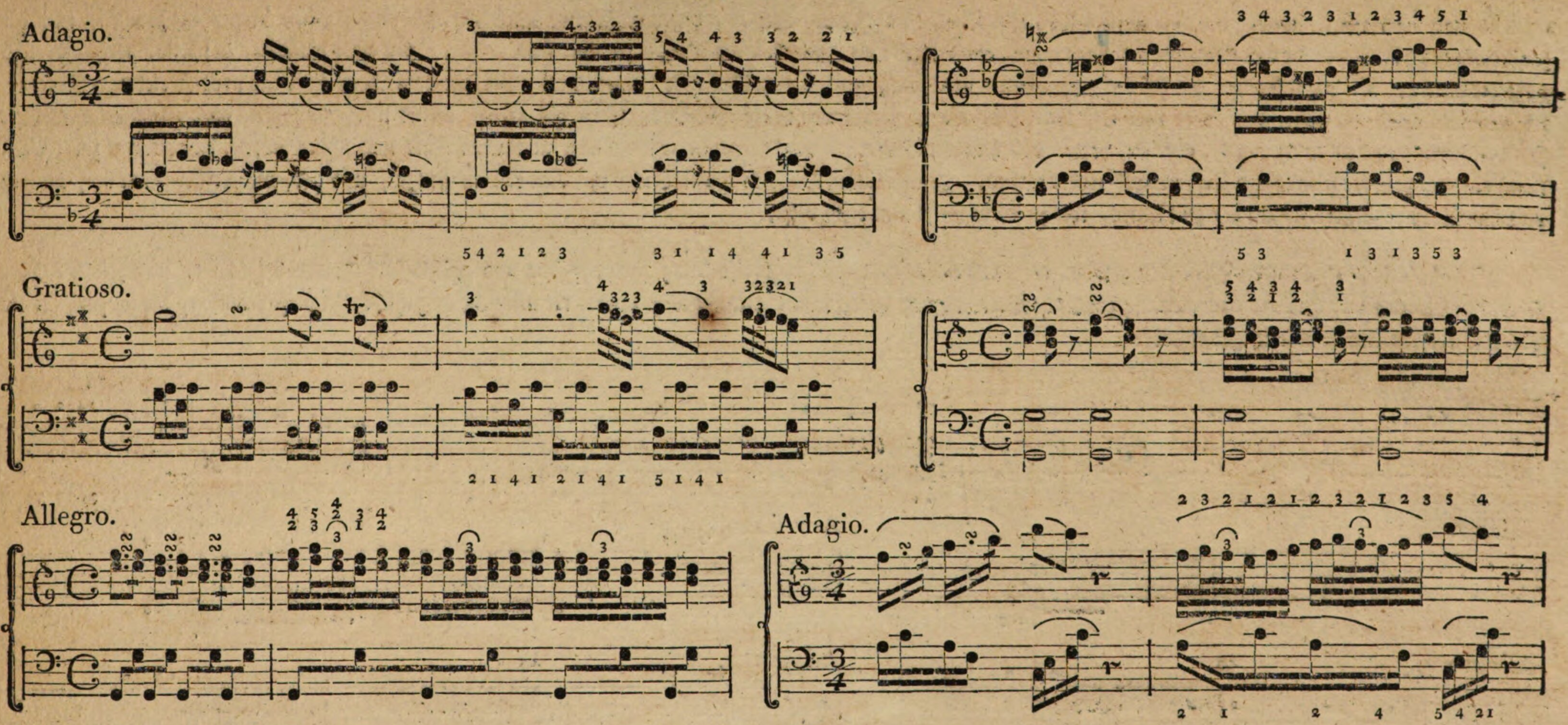




Der Doppelschlag, einer der schönsten Manieren, die am öftersten vorkömmt, bestehet eigentlich aus vier Noten. Will der Componist ihn aus fünf Noten gemacht haben, so soll er vor dieienige Note, welche mit dem Doppelschlage (~) bezeichnet ist, noch eine kleine Note sezzen. Diese Doppelschläge von fünf Noten nun, fangen bei der bezeichneten, die gewöhnlichen aber, von vier Noten, über der gezeichneten Note an. Verkehrte Doppelschläge, müssen ganz mit Noten geschrieben werden; Doppeltdoppelschläge, nennt man Doppelschläge in Terzen. Alle diese Doppelschläge muß man mit beiden Händen mit allen Fingern, und auf allen Tasten in allen Tonarten machen können. Bei vielen Doppelschlägen, bringt man den Daumen auf die lezte Note, um die Hand hinaufzurücken, wenn hohe Noten folgen. Da auf den richtigen Vortrag dieser Doppelschläge, ob sie nemlich mit Geschmack und Gefühl gemacht werden, sehr viel ankommt, so sollten die Componisten nicht blos damit sich begnügen, daß sie das Zeichen über die Note, oder in einige Entfernung schreiben, denn es fragt sich nun, welchen Werth soll man diesen vier Noten geben, und wie soll man die begleitenden Noten der andern Hand dazu eintheilen? Hier könnten die Componisten manche Verwirrung der Anfänger, und selbst der geübtern Spieler verhindern, wenn sie weniger bequem und nachläßig im Schreiben wären, und die Doppelschläge in den Stücken, welche viel Ausdruck verlangen, lieber durch Noten, als Zeichen angäben. Wollte man aber durchaus Zeichen machen, so sollten wenigstens die in den Doppelschlägen vorkommenden x b und ♮ dem Zeichen beigefügt, und dadurch dem Spieler der richtige Vortrag der Manieren erleichtert werden. Die folgenden Beispiele zeigen, wie die Doppelschläge geschrieben werden, oder geschrieben werden sollten, welchen Werth man den dazugehörigen Noten nachdem Charakter eines jeden Stücks geben, und wie man die Noten der begleitenden Stimme in der andern Hand dazu eintheilen soll.



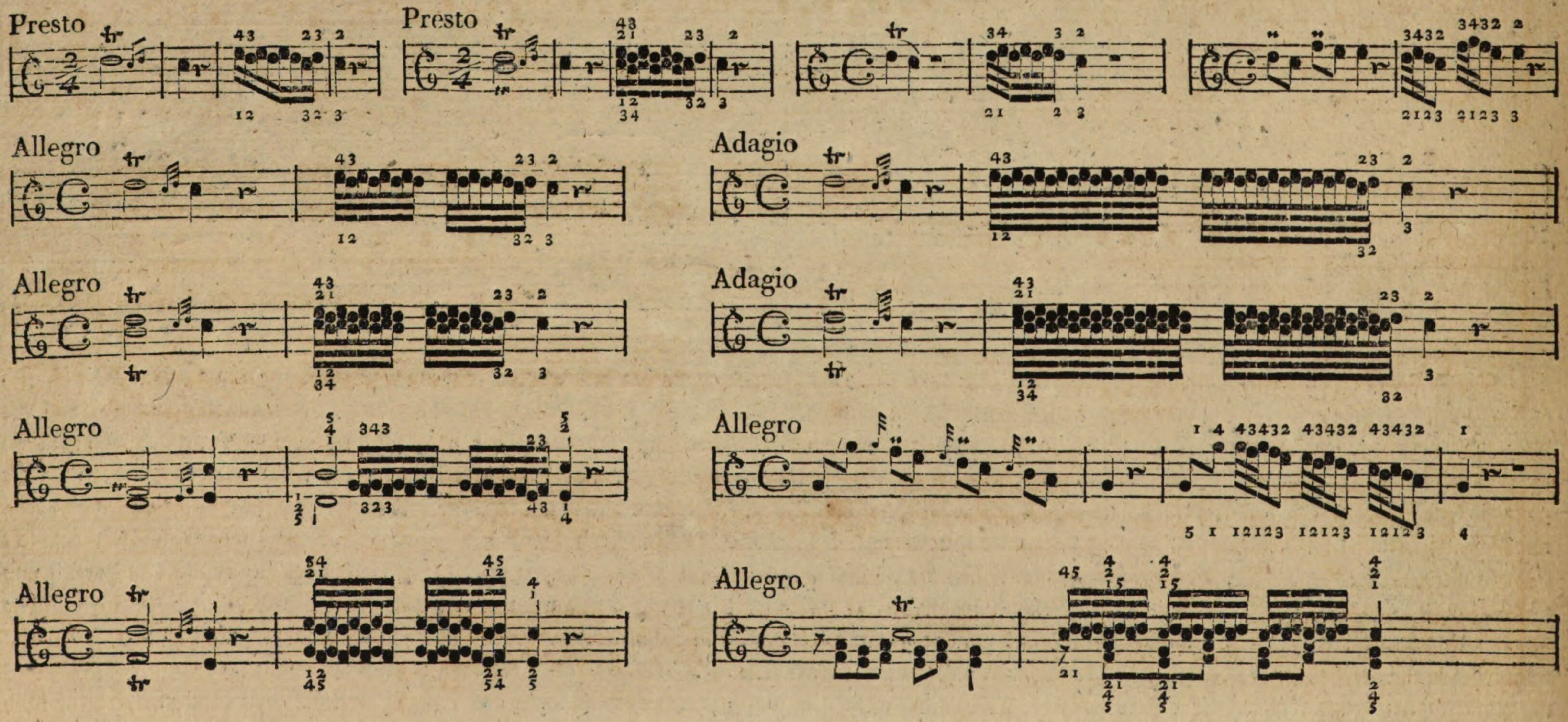

Adagio.
Adagio.
Largo.

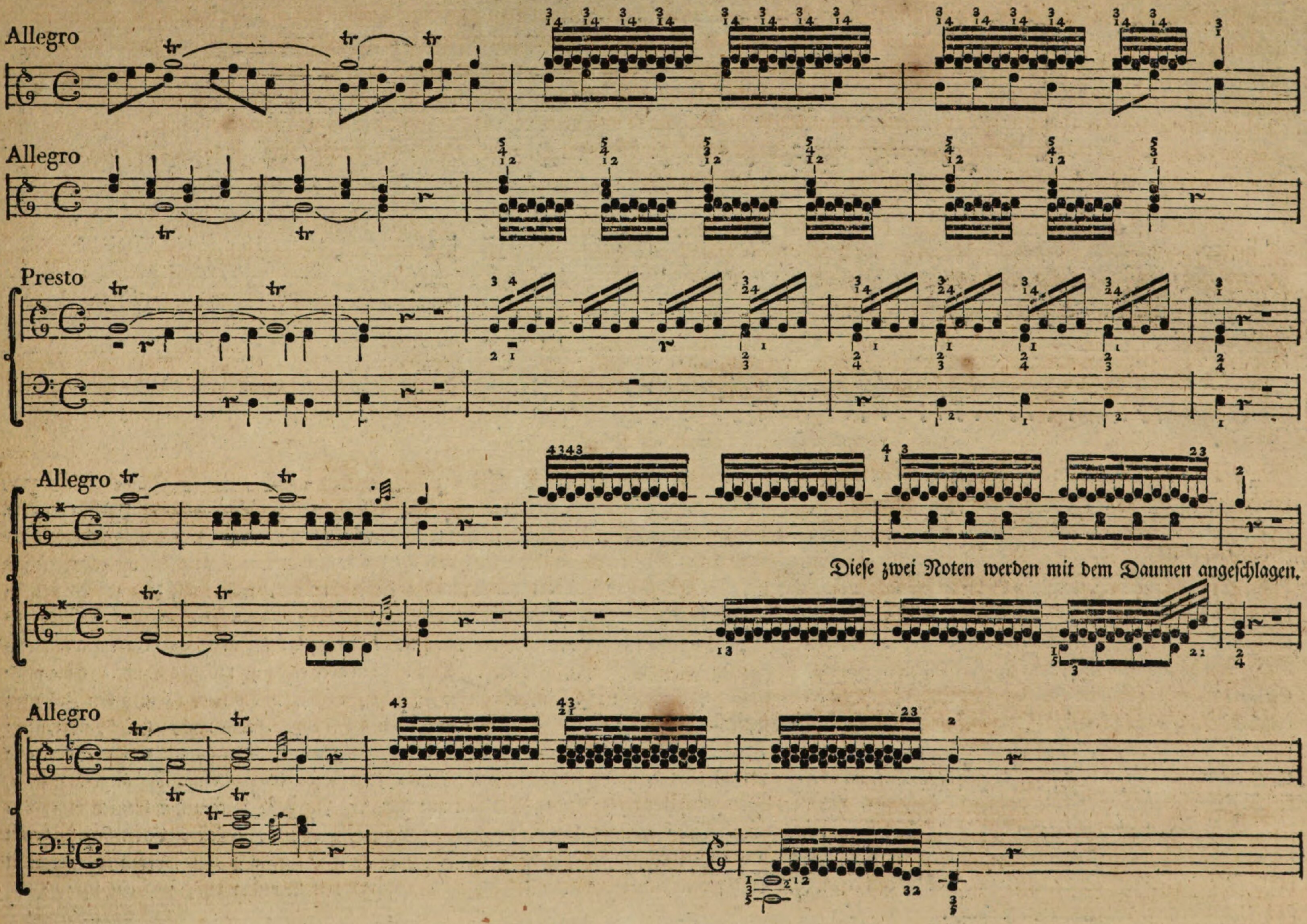


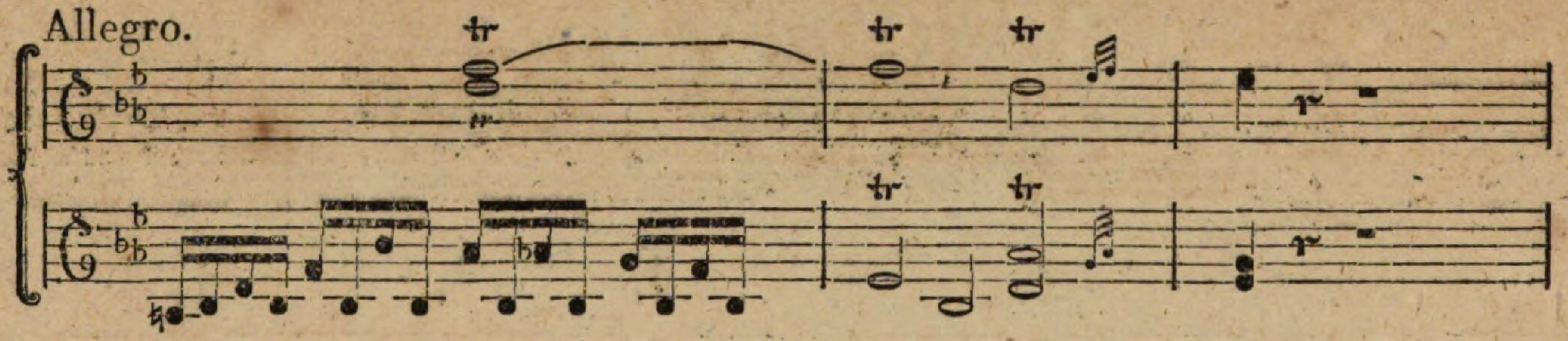
Der Triller ist die schwerste, unter allen Manieren. Man muß ihn in der Jugend zu machen anfangen, oder wenn man schon in einem gewissen Alter ist, sich ausserordentliche Mühe geben, wenn man ihn zur Vollkommenheit bringen will. Die Schönheit des Trillers besteht darinnen, daß man ihn geschwind, und mit gleicher Bewegung schlage, und so viele Stärke in den Fingern besitze, um ihn drei bis vier Linien lang fortzumachen. Will man ihn gut lernen, so muß man ihn anfangs mit einer gewissen Anzahl Noten, und in ganz gleicher Bewegung sehr langsam schlagen, und dabei dem Arme oder der Gelenke der Hand, nicht die geringste Steife oder Stärke geben, denn nie wird man mit steifer Hand oder steifem Arme einen Triller gut machen. Dauert ein Triller einige Linien hindurch, und die Finger ermüden und erschweren, oder verhindern die Fortsetzung, so ist es erlaubt, sie mitten im Triller zu verändern, aber das muß freilich sehr geschickt gemacht werden, so, daß das Ohr die Veränderung gar nicht merke. Ich finde dabei nöthig, davor zu warnen, daß man nicht den Triller mit dem zweiten und vierten Finger sich angewöhne, von dem manche Personen behaupten, er mache sich leichter, und sei der Natur angemeßener. Durch diesen Vorwand suchen sie nur ihre Ungeschicklichkeit zu decken, indem sie den Triller mit den andern Fingern nicht machen können. Kenner aber lassen sich dadurch nicht täuschen. Und — wie wollen denn diese Spieler den doppelten, oder geschlossenen Triller vortragen? Uibrigens muß man den Triller mit allem möglichen Ausdrucke, in beiden Händen mit allen Fingern machen können. Die Bewegung des Trillers soll wenigstens den geschwindesten Gängen des Stücks, welches man eben spielt, gleich seyn,

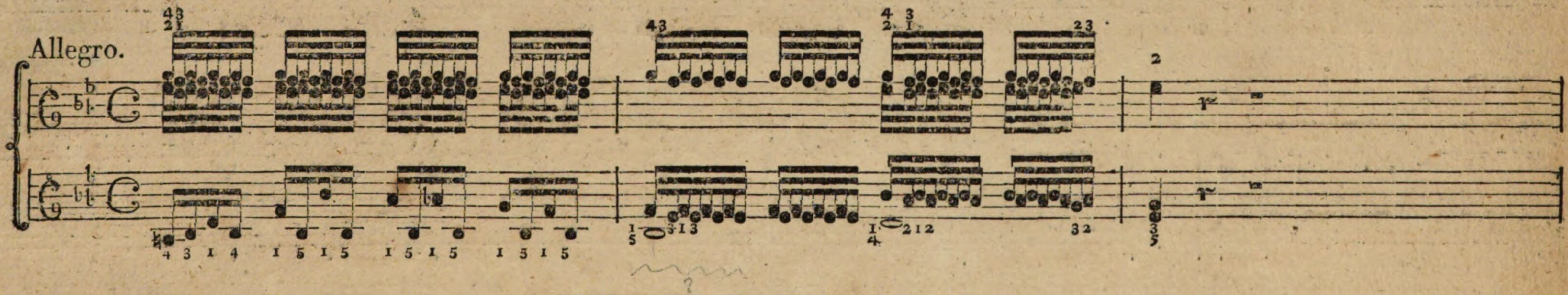
oder sie noch übertreffen, wovon aber die tiefsten Töne des Baßes, oder eines Stücks, dessen Charakter sanfte Empfindung ist, eine Ausnahme machen, weil ein geschwinder Triller, hier in das Gemeine ausarten, und dem ernsthaften Charakter des Basses zuwider seyn würde. Es giebt einfache, doppelte, dreifache, und gezierte Triller. Es giebt Triller, die bei der geschriebenen Note anfangen, die meisten aber fangen gewöhnlich mit dem Tone über der vorgeschriebenen Note an, die gezierten ausgenommen, von denen man sehr viele mit der vorgeschriebenen Note anfängt. Man hat ferner offene und geschlossene oder zugemachte Triller. In den heruntergehenden Gängen, oder auf Noten von geringem Werthe, macht man sie selten, aber in halben Takt und Viertelnoten, fast allemal zu. Man kann eine ganze Oktave in lauter Trillern auf- und abgehen. In der linken Hand kommen Triller mit dem kleinen Finger, und doppelte Triller selten vor, auch ist es keine Nothwendigkeit sie machen zu können, wer sie kann — je nun desto besser.

Ich habe in den folgenden Beispielen gezeigt, wie man einfache, doppelte, dreifache, gezierte, offene und geschlossene Triller bezeichnet, und spielt. Wer schon den Noten seines Trillers eine gleiche geschwinde Bewewegung geben kann, braucht nicht immer die nemliche Anzahl Noten beizubehalten, die ich zum Lernen des Trillers für Anfänger angegeben habe.

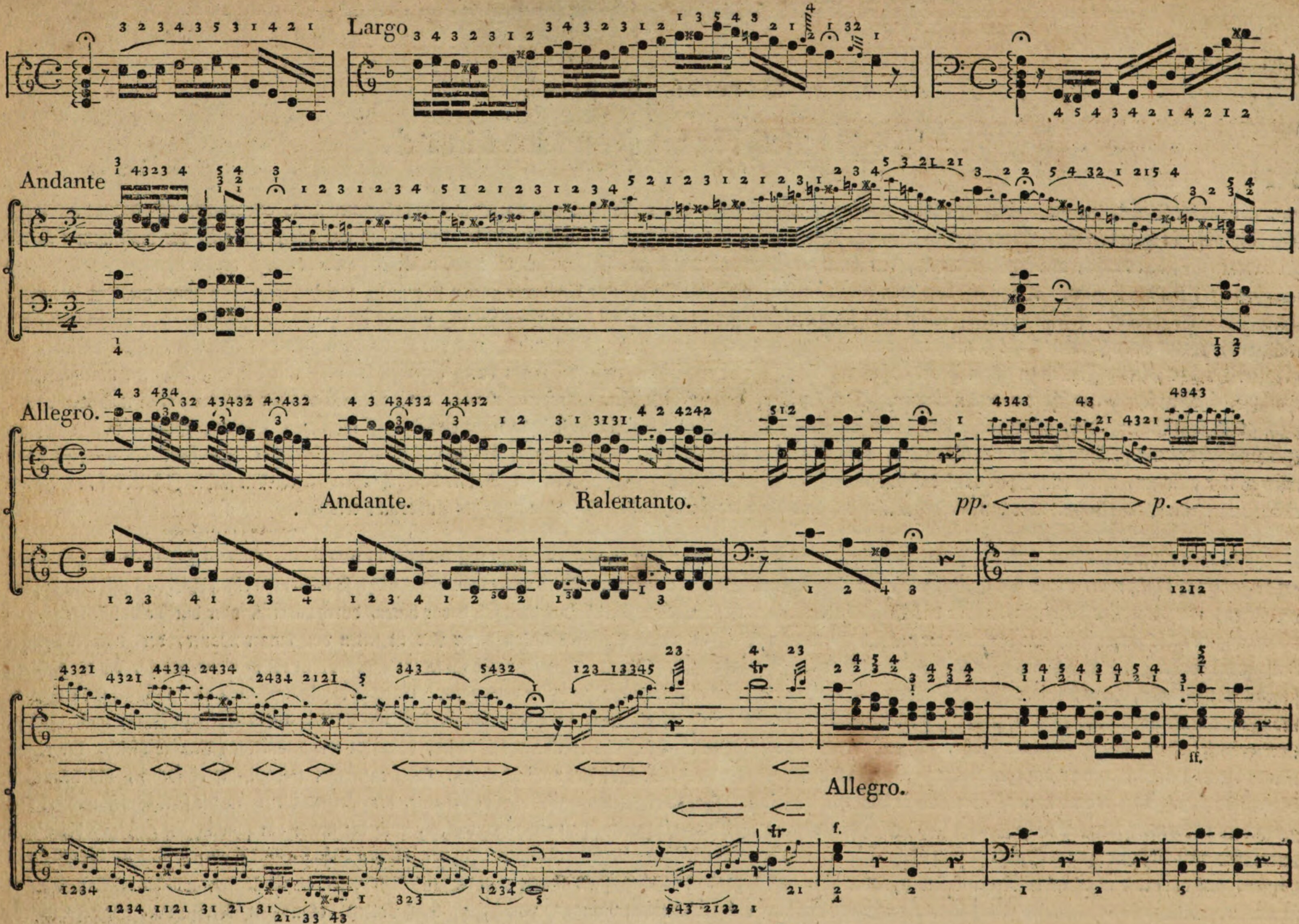



Allegro
Allegro
Presto
Allegro
Diese zwei Noten werden mit dem Daumen angeschlagen.
Allegro





Ein Punkt über einer Note, oder einem Accorde, der mit einem kleinen Bogen umgeben ist, heißt der Ruhepunkt. Es giebt Ruhepunkte nach denen man nicht das geringste macht, sondern wenn man einige Augenblicke auf der Note, oder dem Accorde verweilet hat, sogleich zu den folgenden Noten fortgeht; andre, nach denen man durch eine kleine Caprize, d. h. durch einen willkührlichen musikalischen Gedanken zu den folgenden Noten übergeht; und endlich drittens, die sogenannte Cadenze, die von allen begleitenden Instrumenten, einige Takte vorhero vorbereitet wird, und bei der man nun eine längere Zeit verweilen, seinen Gedanken und seinem erfinderischen Geiste freien Lauf lassen, und Accorde, Gänge, Manieren, Läufe und dergl. machen kann, welche mit dem Stücke selbst in keiner Verbindung stehen, und den vorhergespielten Gängen nicht im geringsten gleichen. Diese Cadenzen können freilich eigentlich nur von geübten Spielern, da wo sie vorkommen, sogleich aus dem Stegreife gemacht werden. Indessen lernen auch zuweilen andre Spieler und Liebhaber des Pianoforte, Cadenzen auswendig, und möchten dann gerne dem Zuhörer Glauben machen, sie hätten sie augenblicklich erst erfunden. Das ist denn aber eine sehr mißliche Sache. Eine arme Spielerinn, wurde einst im Spielen einer Sonate, als sie der unglücklichen Cadenze näher kam, bis an die Fingerspizen roth, und bewies dadurch den Zuhörern deutlich genug, daß sie keiner Erfindung fähig sei, und daß ihre Einbildungskraft ihr nicht den kleinsten Gedanken geben könne, und nachdem alle Instrumente schon einige Takte vorher, die Cadenze vorbereitet hatten, und die Zuhörer in der größten Stille, eine Beifallswerthe Cadenze erwarteten, wurde ihre Erwartung durch einen blosen Triller, den die ängstliche Spielerinn überdies schlecht machte, übel genug getäuscht. Zum Glück für die Anfänger und für die Lehrer selbst, welche Cadenzen für ihre Schüler aufschreiben mußten, nahet die Cadenzenraserei ihrem Ende, und das mit Recht. Ich habe Cadenzen in Conzertsälen, von grosen Künstlern machen hören, welche wohl zehn Minuten dauerten. Nun frage ich aber jeden vernünftigen Menschen, ob nicht dergleichen Cadenzen, bei denen der Spieler ewig verweilen zu wollen scheint, die Hauptgedanken des Componisten, das ganze Stück, und alles, was vorher gespielt worden ist, vergessen machen? Von den folgenden Beispielen haben die drei ersten blose Ruhepunkte, in dem vierten kömmt ein Ruhepunkt mit Caprizen vor, und das lezte ist eine wahre, vorbereitete und geendigte Cadenze.


Largo
Andante
Allegro.
Andante.
Ralentanto.
pp.
p.
Allegro.
f.
ff.
tr

Viertes Capitel.

Vom musikalischen Ausdruck.

Will man der Musik, die man spielt, den vollkommenen Ausdruck geben lernen, so muß man vorher so weit gekommen seyn, alle musikalische Gänge im Basse und Diskant, in allen drei Spielarten, und in allen 24. Tonarten, mit der größten Leichtigkeit spielen, und sie, so wie alle Manieren, die man immer in der gebundenen Spielart macht, mit dem Ausdrucke, den ihnen der Componist durch gewisse Zeichen, als: pp. p. dolce, mezzof. f. ff. cresc. dim. > < <> >< beigelegt hat, machen können. Dann erst darf man daran denken, auch mit Gefühl und Ausdruck spielen zu wollen, welches freilich unendlich mehr ist, als bloße Fertigkeit. Es giebt viele fertige Spieler, allein nicht jeder derselben gehört in die Zahl der Auserwählten, und ist im Besitz dieses Schatzes. Diejenigen aber, welchen die Natur einen Funken dieses göttlichen Feuers einhauchte, werden durch fleißiges Studium, und mit Hülfe der beßten und charakteristischen Werke, der größten Tonsetzer, jenen Funken zu einem Feuer anfachen, ihre Zuhörer erwärmen, und bei ihnen durch ihr Spiel, nicht nur die angenehmsten und sanftesten Gefühle, sondern jede Leidenschaft erwecken können. Der Spieler, der auf diese Kunst Anspruch macht, muß aber ein Kenner des menschlichen Herzens seyn, muß gleich dem Schauspieler, alle Gefühle und Leidenschaften desselben kennen und selbst im hohen Grade empfinden, muß während seines Spieles immer auf die Schaubühne des menschlichen Lebens sich hindenken, vom Charakter eines Stücks, vom Anfange, bis an das Ende desselben nicht im geringsten abweichen, dann wird es ihm gelingen, durch sein Spiel alles das auszudrücken, was der Dichter durch Worte, der Mahler durch Farben darzustellen sucht. Ich werde nun erstlich einige allgemeine Bemerkungen über den Ausdruck machen, und dann die gewöhnlichen Bezeichnungen des Ausdrucks erklären.

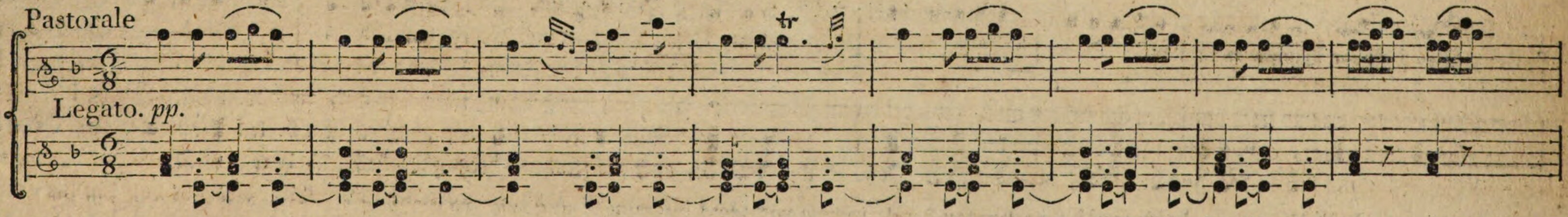
Ehe man ein musikalisches Stück öffentlich vorträgt, muß man dasselbe genau zergliedern, nicht nur dem piano und forte, sondern jedem Ausdrucke seinen gehörigen Platz bestimmen, um so das Stück, als ein wohlgeordnetes Ganze darzustellen. Beobachtet man dieses nicht, so wird man einen Ausdruck mit dem andern verwirren, und die wahre Wirkung, welche das Stück haben soll, verfehlen. Vorzüglich muß man sich davor hüten, durch Lärmen, oder durch eine Menge Noten, die man spielt, die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich ziehen zu wollen, denn eine Aufmerksamkeit dieser Art ist selten von langer Dauer, der Zuhörer vergißt darüber die vorher gespielten schönen Gänge; und das Ende ist, Betäubung der Ohren. Ferner rathe ich jedem Spieler, in einem Concertsaale, die pp nicht zu schwach vorzutragen, denn bei einer Menge Zuhörer, kann man nicht eine ausserordentliche Stille verlangen. Eben so wenig muß man aber auch bei ff die Stärke des Instruments übertreiben, da die zu hochgetriebene Stärke, in einen rauhen, eisernen, ich möchte sagen, kesselartigen Ton ausartet, dazu kömmt noch, daß zu stark gespielte Töne, besonders in der Höhe, sich auf der Stelle verstimmen. Ein so übertreibender Spieler, ist einem unvernünftigen Manne gleich, der einem Kinde die Last eines Centners auflegen wollte. — In Ansehung der gebundenen Spielart muß ich wegen gewisser Gänge, sowohl mit einfachen, als doppelten Noten, noch folgendes erinnern, was aber gewisse Ausnahmen leidet. Bei zwei gebundenen Noten ist die erste, die stärkste, die zweite die schwächste, und bei drei gebundenen Noten, (wenn es nicht Triolen sind) wird die erste am stärksten, die zweite schon etwas schwächer, und die dritte am schwächsten gespielt, bei vieren findet eben diese Abstufung vom Stärkern zum Schwächern, von der ersten bis zur vierten Note statt. In gebundenen Gängen von 6 oder 8 Noten, die nicht aus Läufen, aus auf- und abgehenden Noten bestehen, oder hin- und hergehende Gänge sind, macht man die mittelsten Noten etwas stärker, und die ersten und lezten schwächer. Dieser Ausdruck wird so bezeichnet. <> In hin- und hergehenden Gängen, von 3, 4, 6, 8 Noten, es mögen Triolen oder Sechszehntheile

seyn, wird, (wie ich schon oben gesagt habe,) um der starken Zeit willen, die erste Note etwas stärker angeschlagen. Bei doppelten Partien, wo die nemliche Hand, sowohl den Gesang, als die begleitende Stimme spielt, muß man den Gesang etwas stärker, als die begleitende Stimme spielen, so wie man überhaupt in solchen doppelten Partien, die Noten von längerer Dauer auch etwas stärker anschlagen muß, damit sie nicht von der Begleitungsstimme erstickt werden, sondern der Gesang, als das vornehmste, in seinem wahren Glanze erscheine. Hier wird der schicklichste Platz seyn, wo ich einige Worte über das Verhältniß des Basses zur Singstimme sagen kann. Man muß immer sich des Satzes erinnern, daß in allen musikalischen Stücken eine Singstimme sich befindet, sie sei nun in welcher Partie sie wolle, und eine begleitende Stimme. Jenen die Hauptstimme möchte ich den Herrn, diese als Nebenstimme den Bedienten nennen. So wie es nun ausgemacht ist, daß der Herr mit größerm Glanze sich zeigen soll, als der Bediente, so auch hier. In allem also, was man spielt, soll die Gesangsstimme ihre Herrschaft beweisen, und die begleitende Stimme alle ihre Kunst anwenden, um jener den höchsten Glanz zu verschaffen. Nicht selten sagen freilich die Schüler, wenn sie etwa eine Sonate spielen, ach, das ist nur die Begleitungsstimme, und eilen darüber hinweg, als wäre sie ganz unbedeutend. Das ist aber ganz falsch, denn gerade diese Partie erfordert die meiste Kunst. In der Gesangsstimme, und in den Solos, findet man den Ausdruck vorgezeichnet, aber der Ausdruck der Begleitungsstimme muß gewöhnlich nur von dem Spieler errathen werden. Die Componisten behandeln diese Partie meistens ganz nachläßig, und meinen ein guter Musikus werde den Ausdruck leicht fühlen. Da indessen ein Spieler, der erst vor kurzem zu lernen angefangen hat, nicht unter die guten Musiker zu rechnen ist, so muß ein solcher sich wenigstens das als Regel merken, daß man die Gesangsstimme, und die Solo Partie immer im größten Glanze erscheinen lassen, und nicht im geringsten sich bemühen müsse, den Zuhörer auf die begleitende Stimme aufmerksam zu machen. Wird der Pianofortespieler von einer Violine, oder einem andern Instrument begleitet, so muß er den Baß etwas stark anschlagen, weil sonst das begleitende Instrument, und die Noten der rechten Hand ihn ganz ersticken würden. Dabei muß der Begleitende sein Instrument so einrichten und spielen, daß der Ton desselben nicht stärker sei, als der Ton des Pianoforte, sonst würde das Spiel einer Unterredung gleichen, bei welcher die eine Person schreiet, indessen die andre leise redet, und daß es lächerlich sei, wenn in einer Gesellschaft ein Theil leise sprechen, der andre laut schreien wollte, bedarf wohl keines Beweises.

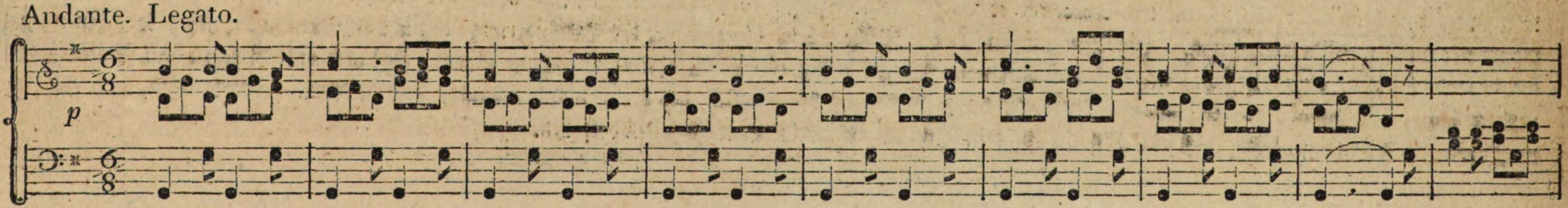
Das Pianoforte, und manche andre Instrumente können nicht einem Tone eine lange Dauer geben, und ihn nicht so lange unterhalten, als die blasenden Instrumente, oder die Violine es können. Daher müssen auf solchen Instrumenten, Noten, Oktaven und Accorde von langem Werthe etwas stärker angeschlagen werden, als geschwind gehende Noten von geringerm Werthe. Dies pflegt der Componist nicht zu bezeichnen, sondern es bleibt dem Spieler überlassen, der also sein Instrument kennen und nach demselben sich richten muß, denn bei einem Pianoforte, das einen sehr hellklingenden Ton hat, wird man dieses Hülfsmittel nicht so sehr anzuwenden haben, als bei einem schwächertönenden Instrumente. Indessen sieht ein jeder leicht ein, daß auch bei dem beßten Pianoforte eine Oktave, oder ein Accord, wenn ihr Ton lange dauern soll, indeß die andre Hand Sechszehntheile, oder gar zwei und dreißig Theile spielt, durch das Rauschen dieser vielen Noten ganz erstickt werden würden, wenn man nicht durch das stärkere Anschlagen ihm einen längern Nachhall gegeben hätte. Eben dies gilt von den hin- und hergehenden Gängen beider Hände, wenn die erste Note den Werth eines halben Takts, oder eines Viertels hat. — Bei manchen Arten des Ausdrucks, verleitet selbst die Natur uns leicht zur Veränderung des Taktes, man wird nemlich sehr leicht und ganz unmerklich verführt, beim pianissimo oder diminuendo etwas langsamer, und beim forte, fortissimo und crescendo etwas geschwinder zu spielen. Der Musikus muß aber Herr über sich selbst sein, und dem Takt bei jedem Ausdrucke unabänderlich treu bleiben. Anfänger müssen sich alle Mühe geben, diesen Fehler der Taktänderung sich nicht anzugewöhnen; ich habe Schüler gehabt, welche fertig spielten, aber diese üble Gewohnheit angenommen hatten, und weiß aus Erfahrung wie schwer es war, ihnen diesen Fehler, zu dem sie der Ausdruck verleitet hatte, abzugewöhnen. Manche Spieler wollen durch Bewegung des Kopfes, des Leibes und der Arme, den Ausdruck hervorbringen, und ein Lehrer muß deswegen genau aufmerken, daß seine Schüler nicht in solche abgeschmackte Gewohnheiten verfallen.

Jedes Volk sollte auch in Künsten seiner eigenen Sprache sich bedienen, um nicht andre Völker auf den Gedanken zu bringen, als sei seine Sprache zu arm oder zu ungeschickt. Ich glaube jede Sprache würde reich genug seyn, um die Kunstausdrücke zu benennen; allein Mode und Gebrauch haben bis jezt ihre Herrschaft auch hierinnen ausgeübt. So wie man die französische Sprache für die Sprache des gebildetern Umgangs hält, so spricht man in der Musik italienisch, und es giebt gewis eine Menge Personen, welche behaupten, man könne ohne die französische Sprache durchaus kein liebenswürdiger Gesellschafter, und ohne die italienische kein guter Musikus seyn. Es wird also hier, wo vom musikalischen Ausdrucke die Rede ist, nöthig seyn, daß ich für Anfänger die gewöhnlichsten Wörter, die in der Musik vorkommen, erkläre. Um nun Anfängern eine kleine Anleitung zu geben, wie man sein musikalisches Gefühl ausbilden, seinem Spiele Leben und Ausdruck geben lernen, und so an einen guten musikalischen Vortrag sich gewöhnen soll, will ich einige Bezeichnungen des Ausdrucks, besonders in Rücksicht auf Stärke oder Schwäche, der vorzutragenden Noten durch Gleichnisse deutlicher zu machen suchen. Jeder Ausdruck der Stärke oder Schwäche hat wieder seine verschiedenen Grade, welche man in der Musik selten bezeichnet, und die nur ein sehr geschickter Spieler ausdrücken kann. Hörte ich z. B. in einer gewissen Ferne viele Instrumente auf einmal spielen, so würde mir die ganze Musik freilich schwach (pp.) klingen, und doch würde ich auch in dieser Entfernung gewisse Grade oder Abstufungen von Stärke und Schwäche vernehmen, wenn die spielenden Musiker den Noten auf ihren Instrumenten allemal den rechten Ausdruck gäben. Um aber überhaupt die Grade der Stärke und Schwäche gehörig ausdrücken zu können, dazu ist freilich auch ein sehr gutes Instrument nöthig, nur auf einem guten Instrumente wird ein guter Spieler den Ausdruck vollkommen darstellen können.

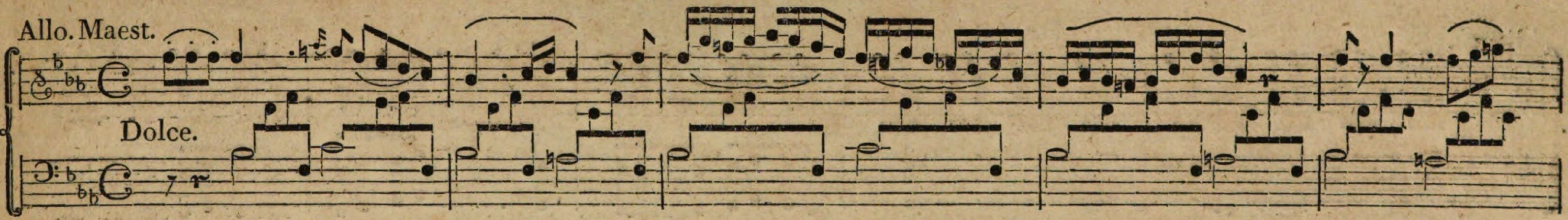
Pianissimo, (pp.) wird so vorgetragen, daß der Zuhörer Abends bei stillem heitern Himmel, in einer Entfernung von etwa hundert Schritten ein Gespräch zwischen zwei Personen zu hören glaubt. — Dieser Ausdruck verlangt zarte Behandlung mit den Fingern, damit keine Note versage, oder stärker, als die andre spiele, auch gehört dazu ein Instrument, das ausserordentlich leicht anspricht. Auf dem kleinen viereckigen Pianoforte, wo man nur eine Saite mit dem zugemachten Deckel spielen kann, nimmt sich dieses pianissimo vortreflich aus, und dient zum Ausdrucke des Echos, der Furcht, der Klagen, und einer entfernten Hirten- oder Nacht-Musik: z. B.



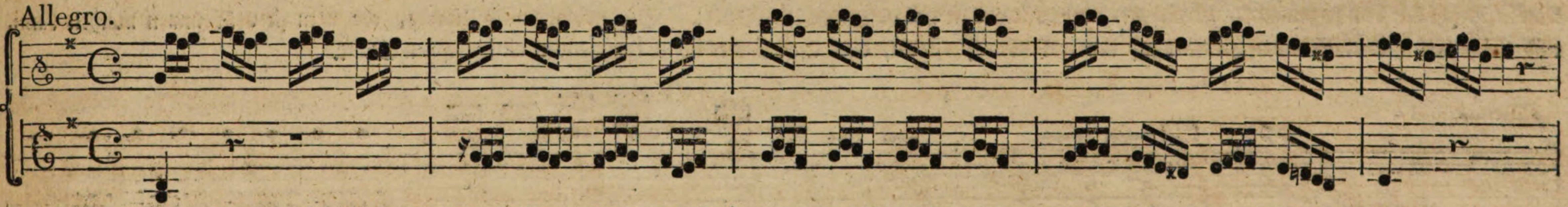
Beim piano (p.) muß die nemliche Spielart, wie beim pianissimo beobachtet werden, der Ausdruck aber schon etwas weniger stärker seyn, als wäre das Gespräch etwa um 50. Schritte näher. In folgendem Beispiele muß man die höchsten Noten in der rechten Hand, des Gesanges wegen, etwas stärker anschlagen.



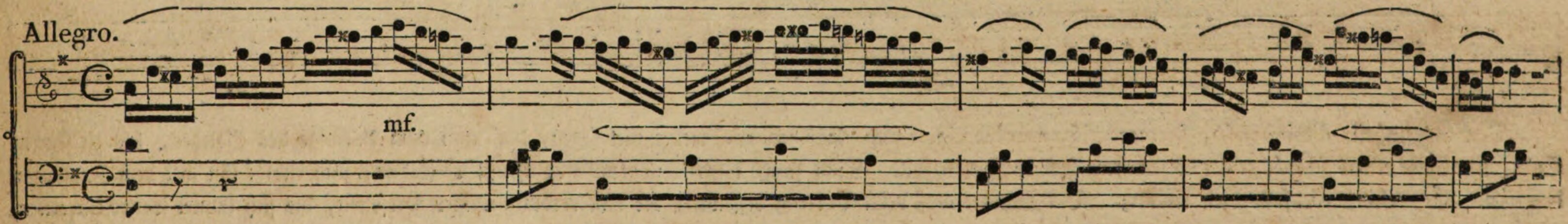
Dolce, (d.) kündigt ein Gespräch an, dessen Eigenschaft, Sanftmuth, Zärtlichkeit ist, und dient für den Ausdruck der süßen Schwermuth, der Liebe und Schwärmerei. Man kann aus dem Vortrage desselben auf das wahre Gefühl des Musikus schließen.



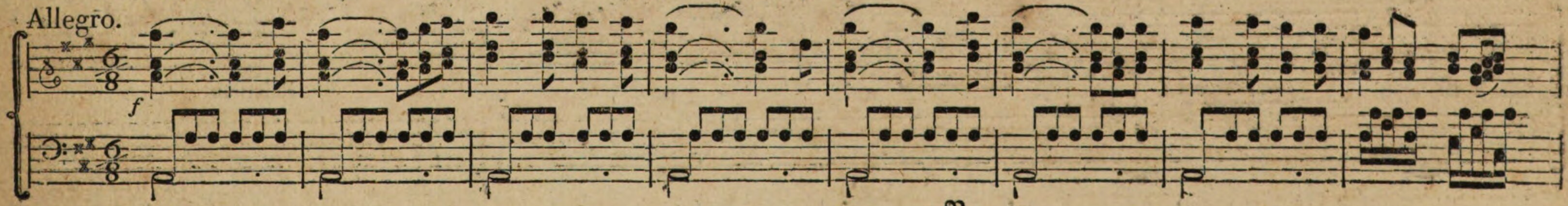
Findet man zwei oder drei Linien hindurch keinen Ausdruck vorgezeichnet, so bedeutet dieses so viel, daß man den Gang oder die Noten ganz natürlich, weder stark noch schwach, und ohne den geringsten Anspruch spielen soll. Der Vortrag gleicht also einem nicht viel bedeutenden Gespräche.



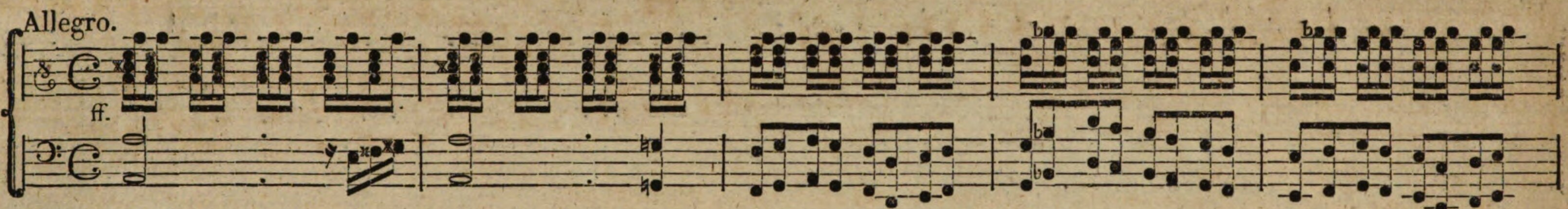
Mezzo forte, (m.f.) erfordert den Ausdruck eines lebhaften Gesprächs, wo man seine Worte mit etwas mehr Nachdruck, als gewöhnlich vorträgt.



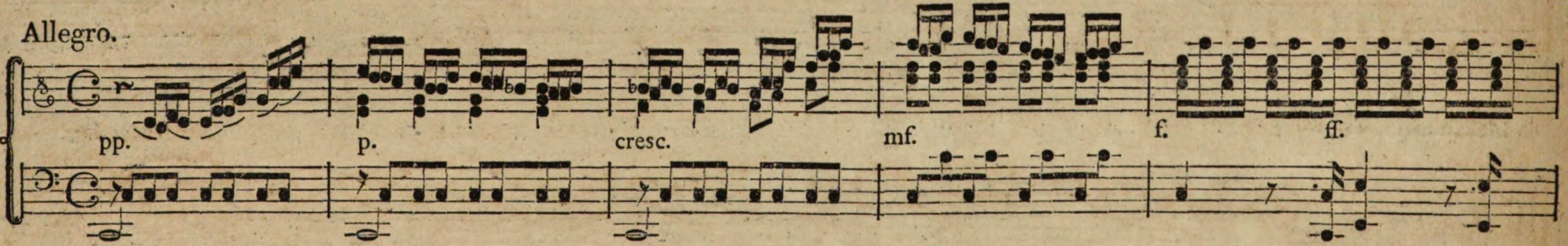
Forte, (f.) drückt nicht sanfte Empfindungen, sondern starke Leidenschaften, Trotz und dergl. aus; auch kann man die Freude des Pöbels damit bezeichnen, wie das Beispiel zeigt:



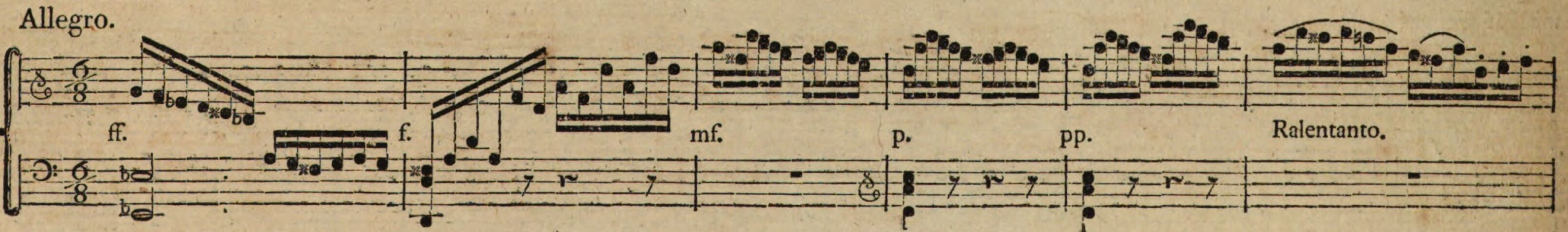
Fortissimo, (ff.) bezeichnet heftige Leidenschaften, z. B. Zorn, oder unordentliche Gemüthsbewegung, Waffengeräusch, den Lärm einer Volksmenge, oder eines Kriegsheers. Man spielt es sehr stark und mit aufgemachten Deckel, wenn das Pianoforte zu dieser Veränderung eingerichtet ist.



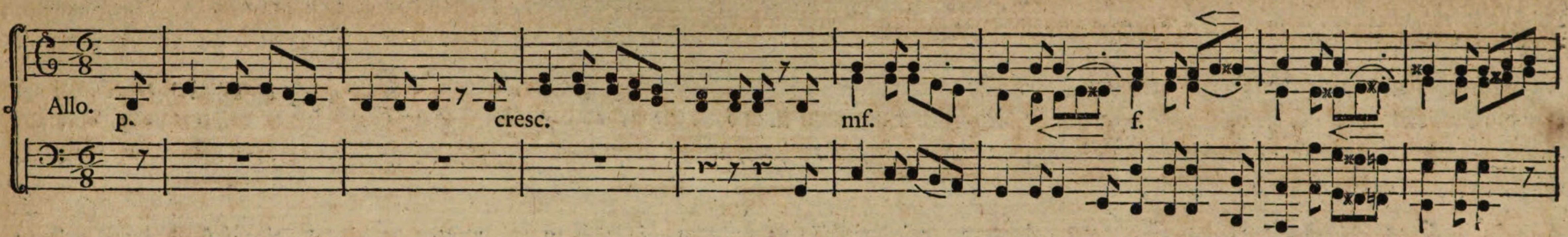
Cresendo (cr.) bedeutet, daß man jede Note vom Anfange des Ganges bis zum Ende immer stärker, als die vorhergehenden spielen soll. Man fängt diese Veränderung mit dem zugemachten Deckel an, und vollendet sie mit aufgemachtem Deckel. Sie verlangt viele Uibung, ehe man sie vollkommen machen kann, und gleicht dem Herannahen verschiedener sich unterredender Personen, oder einer immer näher kommenden militairischen Musik.



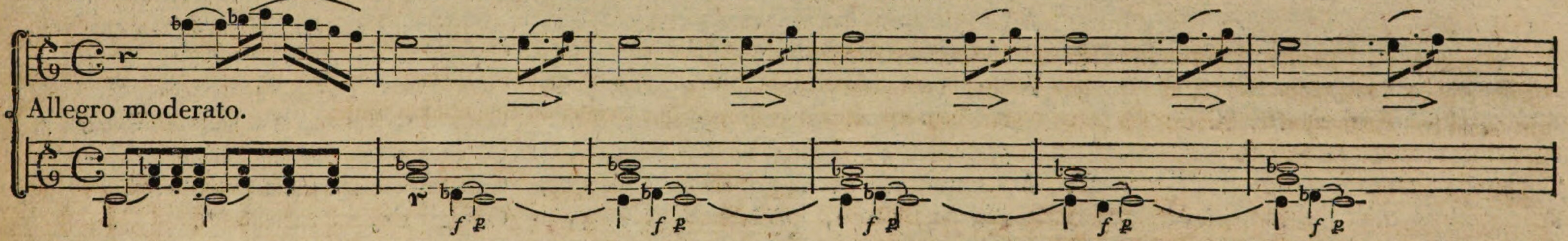
Das Gegentheil, diminuendo, decrescendo, smorzendo, (dim. decr. smorz.) will so viel sagen, daß man vom Anfange des Ganges, bis zu seinem Ende, jede Note etwas schwächer als die vorhergehenden spielen soll. Man fängt diesen Ausdruck mit ofnem Deckel an, und endigt ihn mit dem Zumachen desselben. Er verlangt ebenfalls viele Uibung. Der Zuhörer muß beim Vortrag desselben, die Unterredung einiger Personen, die sich immer weiter entfernen, zu hören glauben.



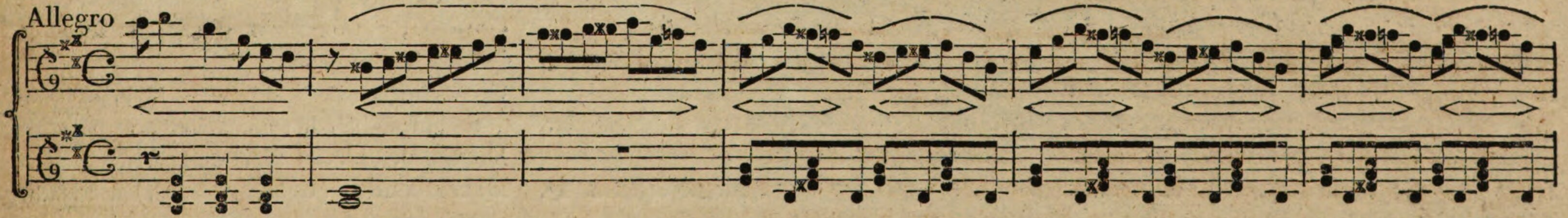
< ein kleineres crescendo, das sich mit dem Deckel, wenn man ihn zur rechten Zeit aufzuheben weiß, ausnehmend gut macht.



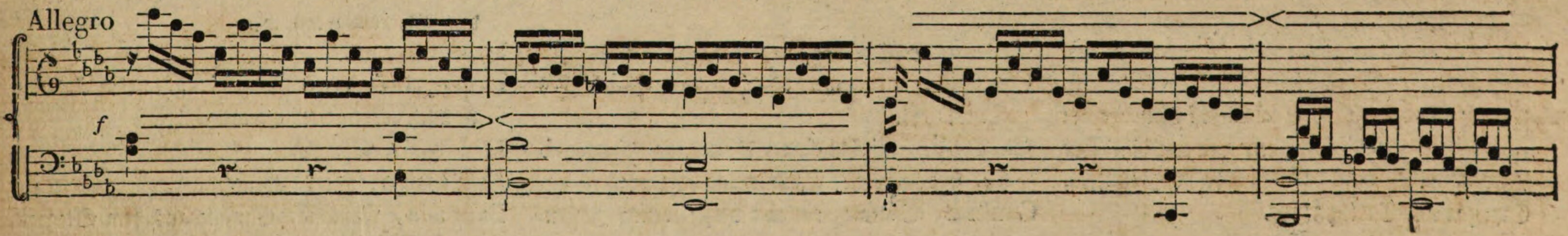
> ein kleines diminuendo oder smorzendo, bei welchem das, was ich eben sagte, umgekehrt gilt.



<> bedeutet, daß man die Noten erst mit steigender, dann mit fallender Stärke spielen soll.



>< bedeutet das Gegentheil, daß die Noten erst mit abnehmender, dann mit zunehmender Stärke gespielt werden sollen.



Da ich bei den gegebenen Erläuterungen über einige Arten des Ausdrucks des Deckels erwähnet habe, so muß ich noch davor warnen, daß Anfänger nicht von diesem Hülfsmittel Gebrauch machen, sondern ihrem Spiele, auch ohne denselben blos durch die Finger, Ausdruck zu geben suchen müssen. Nur dann erst, wenn sie den Ausdruck schon ganz in ihrer Gewalt haben, ist es nicht nur erlaubt, sondern oft nothwendig, daß sie bei gewissen Gängen sich des Deckels bedienen.

Ich gebe nun hier ein Verzeichniß der gewöhnlichsten in der Musik vorkommenden italienischen Wörter, besonders solcher, welche entweder die Bewegung oder den Ausdruck, oder beides zugleich betreffen. Die beigesezten Buchstaben A. und B. zeigen, ob das Wort sich auf Ausdruck oder Bewegung, oder auf beides zugleich beziehe. Seltner vorkommende Wörter, die ich nicht angeführet habe, müssen in einem Wörterbuche gesucht werden; da es nicht meine Absicht ist, ein ganz vollständiges musikalisches Lexicon zu liefern.

Accelerando, beschleunigend, eilend. B. (Ist dem Rallentando und Ritartando entgegengesezt.

Adagio, langsam; langsamer als Andante. B.

Affettuoso, mit Rührung. A.

Affogare, dämpfen, ersticken. A.

Agitato, unruhig, heftig. A.

Allegretto, etwas langsamer, als Allegro. B.

Allegrissimo, etwas geschwinder als Allegro. B.

Allegro, Allo. geschwind. Nicht so geschwind als Presto. Auch hat Allegro, wenn kein besonderer Zusaß den Ausdruck anzeigt, den Charakter der Lustigkeit und Munterkeit. B.

Al-Segno, beim Zeichen, bedeutet, daß man eben da wieder anfangen soll, wo das nemliche Zeichen stehet, das dem Al-Segno wiederbeigefügt ist.

Amabile, leutseelig, liebenswürdig, A. mit ruhiger Bewegung.

Amoroso, nach Art der Verliebten, zärtlich, sanft vorzutragen. A.

Andante, etwas langsamer, als Allegretto. B.

Andantino, etwas langsamer als Andante. B.

A piacere, oder mit einem lateinischen Ausdrucke: ad libitum, nach Gefallen, mit willkührlicher Bewegung. Kömmt vorzüglich bei Ruhepunkten, Caprizen und Cadenzen vor.

Arioso, ariettenmäßig vorgetragen, in nicht zu geschwinder Bewegung. A. B.

Arpeggio, auf- und abgehende Accorden-Gänge. (Ist weiter unten erklärt.)

Assai, vermehrend, mehr, B. so drückt z. B. Allegro assai, eine noch geschwindere Bewegung als Allegro aus.

A Tempo, folgt gemeiniglich auf das a piacere, oder ad libitum, und bedeutet, daß man in der vorherigen, durch das a piacere veränderten Bewegung, fortfahren soll.

Ballata, Ballet, pantomimischer Tanz.

Breve, a la breve, mit entschiedener Bewegung, mit schnellem Gang.

Brillante, allegro brillante, mit glänzender, schimmernder Bewegung.

Brio, allegro con Brio, mit Lebhaftigkeit. B.

Bruscamento, troßig. A.

Burlesco, was in das Lächerliche, Komische fällt. A.

Cadenza, eine Cadenze.

Calando, cal. mit abnehmender Stärke des Tons. A.

Cantabile, mit langsamer Bewegung gesangsmäßig, und mit vieler Empfindung vorzutragen.

Cantata, Cantate, ein mit verschiedenen Instrumenten begleitetes Singstück, das aus mehrern Theilen, z. B. Chören, Arien, Recitativen u. dgl. zusammengesezt ist, und ein Ganzes ausmacht.

Capricio, ein musikalischer Einfall, Gedanke.

Capricioso, eigensinnig, sonderbar. A.

Comodo, bequem, in gemächlicher Bewegung.

Con espressione, mit Ausdruck.

Con fuoco, mit feurigem Gefühl. A.

Con grazia, mit Anmuth. A.

Con gusto, mit Geschmack, geschmackvoll. A.

Con spirito, geistreich. A.

Cosacca, ein Cosakisches Stück, in etwas geschwinder Bewegung.

Crescendo, (cresc. cr.) zunehmend, allmählig verstärkend, A. ist vorhin erklärt worden.

Da Capo. (D. C.) Vom Anfange.

Decrescendo, (decresc. decr.) abnehmend, ist so wie

Diminuendo, welches das nemliche bedeutet, vorhin erkläret worden. A.

Di molto, viel.

Dolce, dol. mit sanfter, zärtlicher Empfindung, ist auch vorhin erklärt worden. A.

Doloroso, schmerzhaft. A.

Espressivo, mit Ausdruck.

Fantasia, Fantasie, Einfälle aus dem Stegreif,

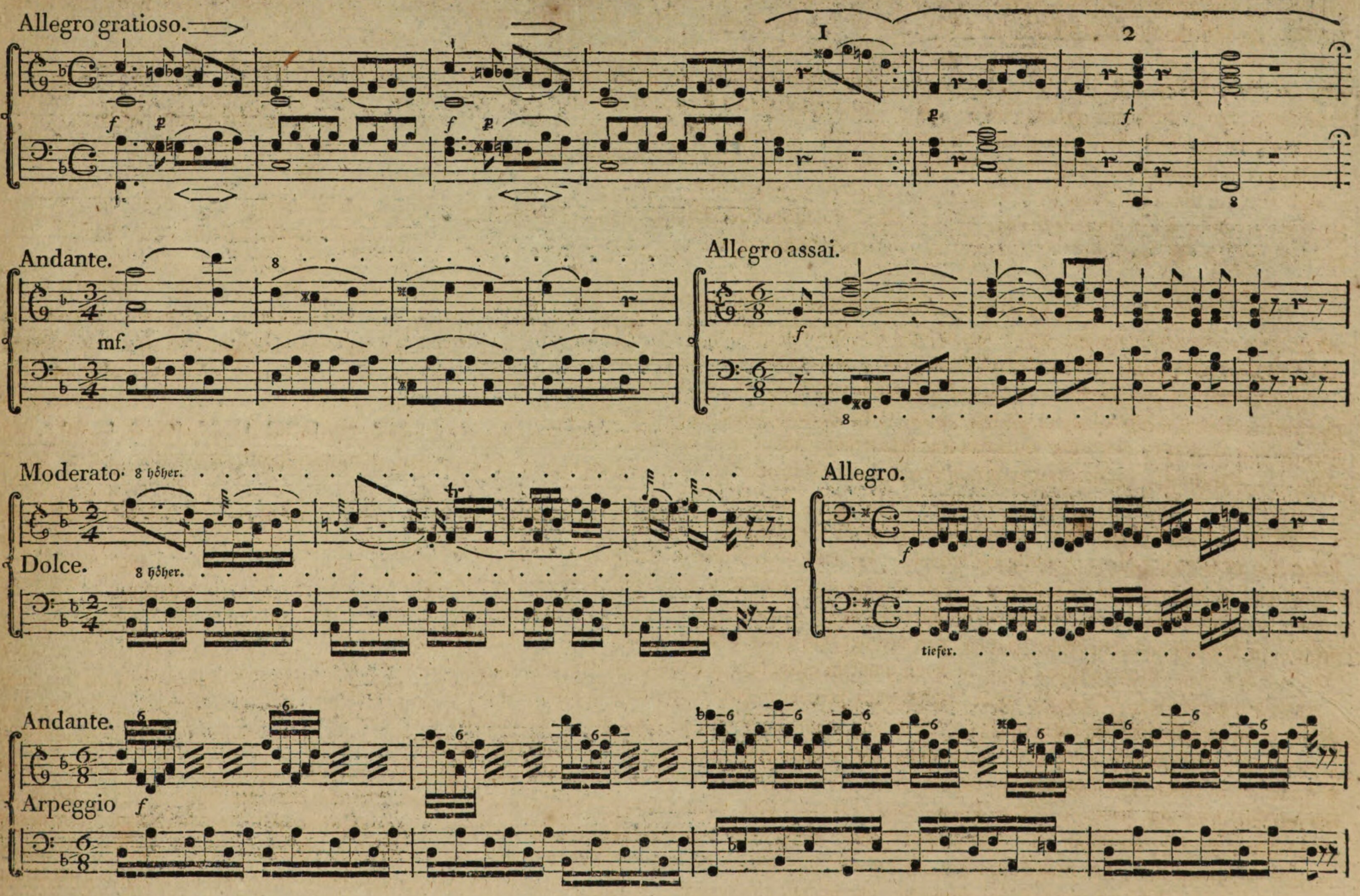
musikalische Gedanken, wie sie dem Spieler einfallen.
Fieramente, übermüthig, hoffärtig. A.
Finale, der Schlußtheil eines Stücks.
Fine, oder: il Fine, das Ende, der Schluß.
Forte, f. stark. Ist oben erklärt. A.
Forte piano, fp. die erste Note stark, die andre schwach anzuschlagen. A.
Fortissimo, ff. sehr stark. A.
Forzato, fz. so stark als möglich, oder so stark als das Instrument es vertragen kann. A.
Furioso, rasend, wüthend. A.
Giga, Gigue, eine Art Tanz, mit einem ihm angemessenen, eigenen Charakter. B.
Grave, gravitätisch, mit Würde, mit Anstand. A.
Grazioso, mit Anmuth und in ruhiger Bewegung, vorzutragen. A. B.
Imitazione, die Nachahmung.
Improvisamente, aus dem Stegreif, unvorbereitet, augenblicklich erst erfunden.
Innocente, unschuldig. A.
Irresoluto, unentschlossen. A.
Lamentabile, klagend, seufzend. A.
Languente, schmachtend. A.
Larghetto, eine etwas geschwindere Bewegung, als
Largo, welches die langsamste Bewegung ist.
Legato, gebunden. A.
Lento, langsam. B.
Majestoso, majestätisch. In einer etwas langsamern Bewegung, als Allegro. A. B.
Maggiore, die harte Tonart. Der Dur-Ton.
Mancando, nachlassend, immer schwächer. A.
Menuetto, Menuet. In einer Sonate werden die Menuetten in etwas geschwinderer Bewegung gespielt, als die Menuetten zum Tanzen.
Mesto, traurig, betrübt. A.
Mezza voce, die halbe Stimme. A.
Mezzo forte, mit halber Stärke. A.
Minore, die weiche Tonart. Der Moll-Ton.
Moderato, in gemäßigter Bewegung.
Molto, viel.
Narrante, erzählend. A.
Negligente, anspruchslos, ungekünstelt. A.
Nobile, edel, mit Anstand. A.
Non tanto, nicht zu sehr. B.
Obligato, heißt bei Stücken, in denen mehrere Instrumente spielen, dasjenige Instrument, welches die Hauptparthien hat, und ohne welches also das Stück nicht gespielet werden kann; — auch die im Stücke selbst vorkommenden Hauptparthien, werden durch obligato angegeben.
Opera, eine Oper.
Operetta, eine Operette.
Oratorio, ein großes Singspiel, geistlichen oder moralischen Innhalts.
Overtura, das Eingangsstück zu einer Oper, oder Operette.
Pastorale, Hirtenmelodie, oder Nachahmung derselben, mit nicht zu geschwinder Bewegung. A. B.
Pastorello, das nämliche im Kleinen, was Pastorale im Grosen ist. A. B.
Perdendosi, verlierend, immer schwächer und schwächer. A.
Piacere, siehe oben, a piacere.
Pianissimo, ganz sachte. A.
Piano, sachte. A.
Più, mehr.
Pizzicato, (bei Saiteninstrumenten) gezwickt. A.
Poco a poco, nach und nach, allmählig. A.
Polacca, ein polnischer Tanz. Ein Stück mit ernsthafter, gesezter Bewegung.
Pomposo, mit Pracht, mit Prunk. A.
Posa, eine Pause.
Preambulo, ein Vorspiel, eine Einleitung.
Prestissimo, der höchste Grad von geschwinder Bewegung.
Presto, geschwind, geschwinder, als Allegro. B.
Principale, die Hauptstimme, Hauptparthie..
Quasi, (latein.) gleichsam, beinahe.
Rallentando, immer langsamer. B.
Recitativ, kömmt in Singstücken vor, und ist nichts anders als die gewöhnliche Rede, die durch Gesang, in bestimmten ihr angemessenen Tönen vorgetragen wird.
Rinforte, rf. immer stärker, allmählig stärker. A.
Ressoluto, entschlossen. A.
Ritartanto, aufhaltend, immer langsamer. B.
Ritornello, der vor einer Arie vorhergehende Vortrag eines oder mehrerer Instrumente, in welchem der Hauptgedanke der Arie kurz ausgedrückt ist.
Romanza, Romanze, im Ausdruck eines abentheuerlichen Gedichts.
Rondo, ein musikalisches Stück, von mehrern Absätzen, von denen der erste sehr oft wiederholet wird.
Sarabanda, ein kleines Tonstück zum Tanz, von langsamer Bewegung. Es ist spanischen Ursprungs.
S'attaca subito, gleich fortfahren.
Scherzando, scherzend. A.

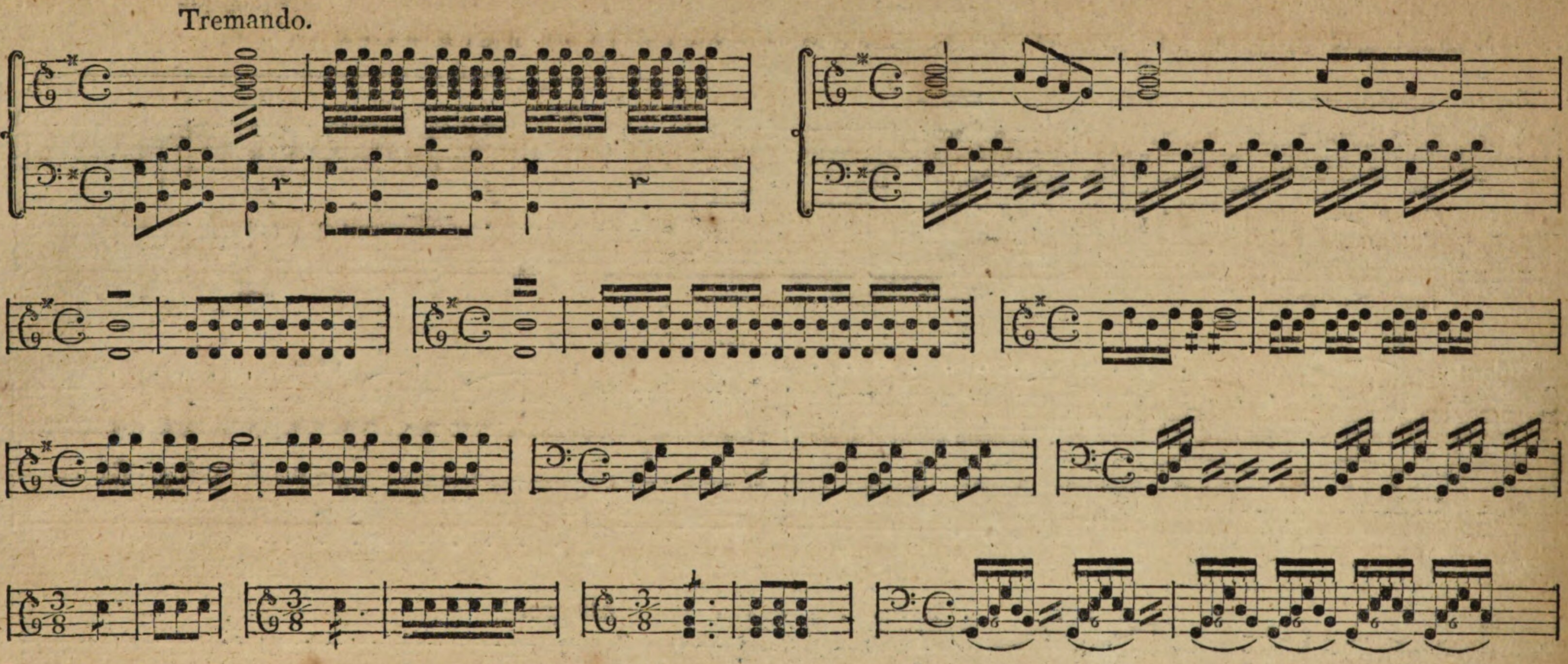
Sempre, immer.
Serenata, eine Abend- oder Nachtmusik.
Siciliana, eine Sicilianische Musik, in Achtel-Triolen.
Siegue, fortgefahren.
Sinfonia, Simphonie, ein Stück, das für ein vollstimmiges Orchester bearbeitet ist, aus einigen Theilen bestehet, und den Ausdruck des Erhabenen, Grosen, Feierlichen oder Frohen hat.
Si volti subito, geschwind umgewandt.
Slentando, immer langsamer. B.
Smorzando, immer schwächer. A.
Solo, wenn ein Instrument allein spielt.
Sonata, eine Sonate. Sie ist für ein Instrument oder für mehrere bearbeitet, und besteht aus einigen auf einander folgenden Theilen, von denen jeder seinen eignen Charakter hat.
Sonatina, das nemliche im Kleinen.
Spirituoso, mit geistreichem, witzigem Vortrage. A.
Staccato, abgestossen. A.
Tacet, (latein.) das Stillschweigen eines oder mehrerer Instrumente.
Tenuto, ausgehalten. A.
Thema, das Thema, gleichsam der Text.
Tremando, zitternd, (wird weiter unten erklärt.)
Trio, die zweite Menuet.
Tutti, alle Instrumente.
Variazioni, Veränderung eines Thema.
Vivace, oder vivo, lebhaft, mit geschwinder Bewegung. B.
Voce, die Stimme.
Volti, umgewandt, weiter.

Hier bei Erklärung der in der Musik vorkommenden Wörter, will ich noch einige sehr gewöhnliche Verkürzungszeichen erklären, durch welche Anfänger so oft in Verwirrung gesetzet werden, und wobei ich mich sehr deutlich erinnere, welche Mühe es mir immer gemacht hat, meine Schüler und Schülerinnen, unsichtbare Noten für beide Hände, richtig eintheilen zu lehren. Notenstecher und Notenkopisten sollten wohl so billig seyn, und etwas mehr Arbeit nicht achten, sondern für Instrumente von zwei Parthieen, (wie das Pianoforte und die Harfe) alle Noten ausstechen und ausschreiben, nicht aber durch Verkürzungszeichen angeben. Bei Instrumenten, welche nur eine Parthie spielen, z. B. Violine, bin ich ganz ihrer Meinung, denn da erspart das Abkürzen Papier, und die Musik wird dadurch dem Auge viel heller. Ein guter Musikus sieht freilich, wenn er ein Stück zum erstenmale vom Blatte spielt, Noten mit Verkürzungszeichen lieber, als völlig ausgeschriebene. Allein ich wiederhole auch hier, was ich schon gesagt habe, daß nämlich ein Anfänger noch kein guter Musikus sey.

Nun zur Sache! Wenn bei dem Wiederholungszeichen am Ende oder in der Mitte eines Stücks Takte vorkommen, die mit 1 oder 2 bezeichnet sind, so bedeutet dieses so viel, daß man das erstemal den mit 1 bezeichneten Takt spielen, bei der Wiederholung aber den mit 1 bezeichneten Takt weglassen, und dafür den spielen soll, über welchem die 2 steht. — Wenn über den Noten eine 8 mit kleinen Punkten steht, so bedeutet dies, daß alle Noten, so weit die Punkte reichen, um eine Oktave höher, von den vorgeschriebenen Noten an gerechnet, mit gemacht werden sollen, es sey in der rechten oder in der linken Hand. Eine 8 mit kleinen Punkten unter den Noten zeigt an, daß man alle Noten, so weit die Punkte reichen, um eine Oktave tiefer mit spielen soll. Ist ein Gang nur eine Oktave höher, oder um eine Oktave tiefer, auch mit Punkten bezeichnet, so bedeutet es, daß dieser Gang nicht in Oktaven, sondern um eine Oktave höher oder tiefer gespielt werden soll. Diese Schreibart hat zuweilen ihren wirklichen Nutzen, denn sie dient dazu, daß man nicht so viele blinde Linien zu übersehen hat, auch erspart sie oft die Veränderung des Schlüssels. Will man zuweilen Oktaven machen, die der Componist nicht vorgezeichnet hat, so muß man im Diskant die Oktave über- im Basse aber, die Octave unter den vorgeschriebenen Noten nehmen. Diese Regel ist unabänderlich. — Beim Arpeggio, welches aus auf- und abgehenden Accorden-Gänge besteht, werden erst die Noten angegeben, durch die es ausgedrückt werden soll, dann bedient man sich des im Beispiele angegebenen Verkürzungszeichens. — Das Tremando, (trem.) zeigt an, daß man die vorgeschriebenen Noten eines Accords, mit einem gewissen Zittern, so geschwind als möglich, vortragen soll. Dergleichen Gänge, welche sparsam und am rechten Orte angebracht, grose Würkung thun, verlangen viele Kraft in den Muskeln der Hand, wenn man sie mit allen Fingern auf allen Noten eines Accords machen und damit lange anhalten soll. Es giebt wenige Spieler, die sie gut machen. Ich habe in dem Beispiele sie so geschrieben, wie man sie gemeiniglich vorträgt, eigentlich läßt sich aber das trem. nicht völlig durch Noten ausdrücken.

Was die andern Verkürzungszeichen betrift, so schreibt man zuweilen den Anfang eines Taktes mit Noten, und zeigt durch das Verkürzungszeichen, ⫽ ⁄ oder durch das Wort Segue an, daß eben so fortgefahren werden soll. Von dieser und andern Arten der Abkürzung sehe man die Beispiele.





Zum Beschlusse dieses Capitels, will ich für Tonkünstler und Liebhaber des Pianoforte, noch als mein Geständniß hinzufügen, daß ich eine Sonate mit schönen Gesängen und Gängen, hätte sie auch einige Fehler gegen die Tonsetzkunst, einer andern vorziehe, welche ohne alle Fehler gearbeitet ist, in der aber weder musikalisches Gefühl, noch Ausdruck herrscht. Ich weiß freilich, daß es viele Lehrer der Musik giebt, die nur in Quinten und Oktaven leben und weben, und alle andre Tonstücke, als unregelmäßige verschreien. Allein ich glaube, die Regeln der Kunst könne jeder erlernen, die Erfindung schöner Gesänge aber sey das vorzüglichere, gehöre zu den Naturgaben, die man sich nicht selbst geben kann, und sey daher mehr werth, als alle Regeln der Kunst. Gemeiniglich machen auch dergleichen Oktaven- und Quinten-Jäger, wenn sie etwas mit vieler Mühe nach den strengsten Regeln der Kunst komponiren, die elendesten Gesänge. — Freilich sind nur solche Stücke, in denen Vollkommenheit des Satzes sich mit den schönsten Gesängen vereinigt, als Meisterwerke anzusehen, und denen noch vorzuziehen, von welchen ich oben gesprochen habe.

Fünftes Capitel.

Von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte.

In grosen Städten giebt es immer mehrere Künstler, welche Pianoforte's verfertigen, und man hat die Wahl. Dabei rathe ich nun iedem Liebhaber, der sich ein Pianoforte kaufen will, daß er 20 — 30 Thaler nicht ansehe. Ein gutes Instrument gleicht einem guten Gemählde, und wird, so wie dieses, nach dem Tode des Meisters zwey- bis dreyfach höher bezahlt. Hat man unter Instrumenten verschiedener Art die Wahl, so würde ich anrathen, daß man das kleine viereckige Pianoforte, dem grösern vorziehe. Das grose braucht mehr Platz, vermehrt die Unkosten des Transports auf Reisen, und hat weniger Veränderungen, als die kleinen, da doch diese Veränderungen so viel Wirkung thun, und immer mehr Beyfall gewinnen. Bei den grosen Pianoforte's habe ich auch gefunden, daß die beiden obersten Octaven, verhältnismäsig selten einen schönen, hellen, durchdringenden Ton hatten, die Bässe waren meistens auserordentlich stark, und die obern Töne schmachtend, so daß ein solches Instrument einem Herrn in schlechtem Anzuge gleicht, der von einem prächtig gekleideten Diener begleitet wird, oder einem grosen Manne von sieben Fuß, dessen Stimme der Stimme eines Kindes ähnlich ist. Wenn der Ton und die Veränderungen in den grosen Pianoforte's verhältnismäsig schöner wären, als in einem kleinen, so würde ich der erste seyn, der sie empföhle, bis jetzt habe ich aber das sehr selten gefunden, und sehe mich daher genöthiget, auf die kleinen zurückzukommen, und auseinander zu setzen, was man zu beobachten hat, wenn man ihre Güte untersuchen will.

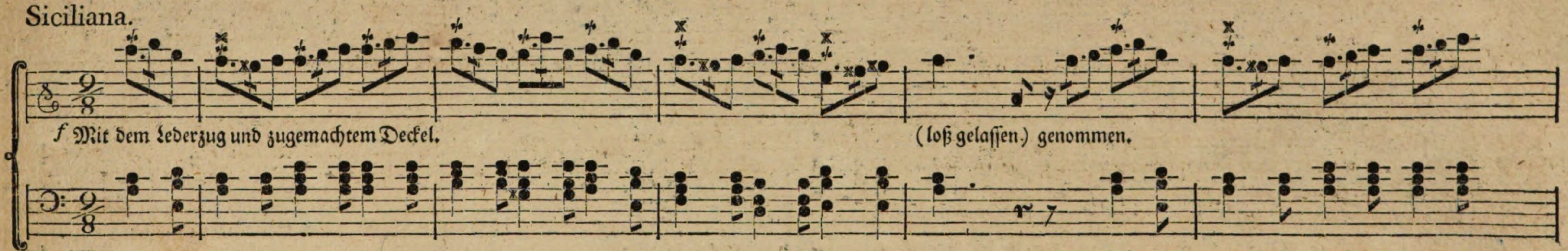
Vor allen Dingen muß der Spieler, der ein Pianoforte untersucht, wohl aufhorchen, ob die Töne hellsingend sind, und der Nachhall von langer Dauer ist, wenn er mit den obersten Tönen einen Accord anschlägt, und hält, denn daraus läßt sich ein Schluß auf die Güte des Resonanzbodens machen, sodann ob diese Töne einer schönen Frauenzimmerstimme gleichen, und ein wenig in den Klarinettenton übergehen. Hierauf spielt man die Töne von oben bis unten einen nach dem andern langsam, und merket genau auf, ob sie etwa verschiedene Eigenschaften haben, ob z. B. einige schreiend, andre zu sammetartig, wieder andre zu hölzern klingen. Im Ganzen müssen alle Töne von einerlei Beschaffenheit seyn, und wenn man sie von oben nach unten zu einzeln hinter einander anschlägt, muß ieder Ton um einen fast unmerklichen Grad, ich möchte sagen, um einen Gedanken schwächer seyn, als der nächste höhere Ton war, damit die Töne des G Schlüssels, welche fast immer die singende Partie spielen, in ihrem ganzen Glanze erscheinen. Man muß nicht die Gewohnheit derer nachahmen, welche beim Probieren eines Instruments Accorde greifen, und nur hören wollen, ob es einen guten Baß habe. Die starken Bässe sind blos dazu gut, wenn man in einem Conzertsaale, oder in einem Opernhause ein Orchester begleitet. Bey der Musik nach ehemaliger Art waren sie auch nöthig, aber bey der ietzigen Musik braucht man einen starken Baß weniger, als eine helle, lange nachsingende und nachhallende Oberstimme, um die vielen schönen musikalischen Gänge, mit denen unsre Componisten seit zwanzig Jahren uns bereichert haben, mit Geschmack und Vollkommenheit vortragen zu können. Wen man alle Töne mit und ohne Dämpfer pianissimo anschlägt, muß der Hammer nie versagen, und kein Ton bey gleichem Drucke der Tasten, schwächer oder stärker, als der andre ansprechen. Beim fortissimo muß der Hammer nicht wieder schlagen, und einen unangenehmen eisernen Ton hören lassen. Dabei versteht es sich indessen von selbst, daß auch bei dem pianissimo ein gewisser Druck oder Stoß mit den Fingern, welche das Pianoforte ein für allemal verlangt, angewendet werden muß; so wie man im Gegentheil beim fortissimo von keiner übertriebenen Stärke Gebrauch machen darf. Ist man mit dieser Probe zu stande, so schlägt man mehreremale sehr geschwind hintereinander an, um zu hören, ob der Hammer versage? Auch darauf siehet man, ob etwa die Tasten sich zu hart spielen, oder zu tief fallen, weil beides an einem geschwinden Spiele hindert. Sodann muß man die Tasten selbst untersuchen. Die schmalen müssen weder zu breit, noch zu kurz seyn, denn sind sie zu breit, so können besonders solche Personen, welche dicke Finger haben, nicht zwischen den schmalen Tasten spielen, welches doch bey unserer ietzigen Musik so nöthig ist, sind sie zu kurz, so muß der Spieler, der eine etwas grose Hand hat, die Finger beständig zu sehr biegen und wird dadurch im Spielen gehindert, oder er stößt ohne Aufhören an das Vorsetzbret mit den Fingern und Nägeln an. Bei den breiten, oder untern Tasten, ist zu merken, daß sie nicht zu kurz seyn, und nicht zu scharfe schneidende Ecken haben müssen. Im ersten Falle rutscht unter dem Spielen die Hand leicht ab, im zweiten geräth der Spieler in Gefahr, beim Geschwindspielen sich die Finger zu verletzen. Nun geht man zu den Dämpfern über, und probirt, ob sie alle Noten, vorzüglich auch die untersten Baßnoten, gut dämpfen, und ob nicht einige vielleicht die dritte Saite ein wenig berühren, welches dem

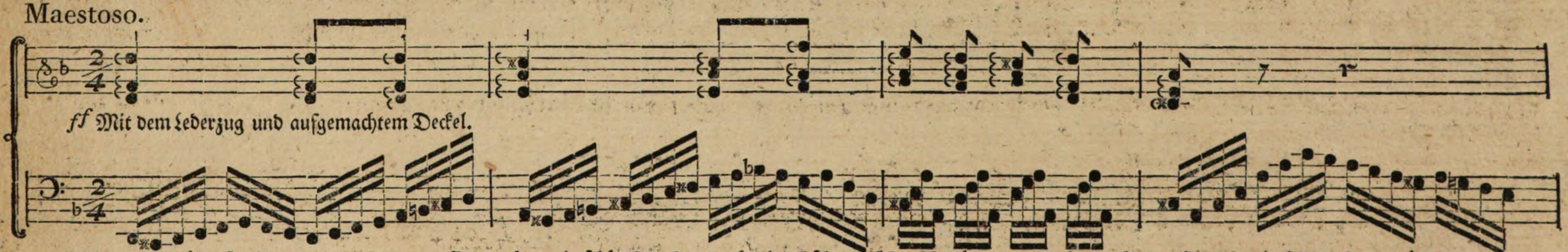
Töne der andern Note schadet. Auch muß man beim Dämpfen aller Töne genau Acht geben, ob der Ton kurz aufhöre und nicht einen gewissen unangenehmen Nachhall oder ein Zischen hinter sich lasse, und ob etwa einige Dämpfer noch ein wenig liegen bleiben, wenn man sie mit dem Pedale aufhebt. Beim Harfen- oder Lederzug, welcher sich von unten herauf an die Saiten legt, muß ich noch die Bemerkung machen, daß man darauf sehe, ob er sich von oben bis unten gleich anlegt, und so gearbeitet ist, daß er die obern Saiten nicht zu viel, die untern nicht zu wenig dämpft. Auch bei diesem Zuge muß nämlich das Verhältnis der obern Töne zu den untern bleiben, und der Diskant auch hier in seinem Glanze erscheinen. In der Veränderung, wo die Taste nur eine Saite anschlägt, muß man vorzüglich beobachten, ob alle Töne ihren reinen Ton behalten; denn ich habe sehr oft bemerkt, daß einige Töne falsch wurden, und folglich diese Veränderung unbrauchbar machten. Was den Deckel betrift, so muß er sich nicht stoß- oder ruckweise, sondern ganz sanft bewegen lassen, und nicht lärmen, wenn er zufällt. Von den vier Pedalen sollen allemal zwei so eingerichtet seyn, daß man sie mit einem Fusse, und folglich alle viere mit beiden Füssen treten kann. Alle Pedale sollen in gleicher Linie stehen, und keines soll sich tiefer oder schwerer treten lassen als das andre. Auch müssen sie sich sehr sanft drücken, und keinen pfeifenden oder knarrenden Ton von sich geben. Vorzüglich muß man auch den Resonanzboden genau untersuchen, ob er ohne Sprünge und Risse dauerhaft gearbeitet, und der Steg vollkommen aufgeleimt ist. Bei den Stimmstiften muß man darauf sehen, ob sie gegen die Tostatur zu, etwas schräg stehen, und ob die Löcher tiefer gebohrt sind, als nöthig ist; denn wenn die Stifte auf dem Holze aufstehen, kann das Instrument keinen Augenblick seine Stimmung halten; auch muß man nachsehen, ob die Stärke der Stimmstifte mit der Stärke der Saiten im Verhältnis stehe; und z. B. nicht etwa die Baßstimmenstifte zu schwach sind, weil auch dieses, das Ausdauern der Stimmung hindert, und ob sich runde oder verdrehte Stifte finden, weil sich diese nicht mehr umdrehen lassen, so daß es also unmöglich ist, sie zu stimmen. Auch gerostete Saiten muß man nicht auf dem Instrumente leiden. Sie haben allemal einen falschen Ton, und sind beständig dem Springen ausgesetzt. Dabei will ich jedem Besitzer eines guten Instruments rathen, daß er ja die Saiten desselben eben so wenig von andern berühren lasse als er selbst sie berühren darf, indem der geringste Schweis macht, daß sie rosten, falsch werden, und dann springen. Ferner soll man nicht das geringste auf sein Instrument legen, oder stellen; überhaupt ein gutes Instrument so werth halten, und in Acht nehmen, wie das Auge im Kopfe, und es daher auch von keinem ungeschickten Spieler berühren lassen. — Der alte Gebrauch, Schubkasten unter dem Instrumente anzubringen, um die Musik darinnen aufzuheben, ist ganz zu verwerfen; denn Jeder begreift ja wohl leicht, daß das öftere Aus- und Einschieben des Kastens das Instrument erschüttern und verstimmen muß. Wenn man ein neues Instrument kauft, mag man den Verfertiger desselben zugleich bitten, daß er die wahre Nummer der Saiten neben die Stimmstifte schreibe, und den Namen der Fabrique, aus der er sie erhalten, uns nenne, denn der gute Ton eines Instruments beruhet ganz allein auf dem wahren und beständig gleichen Bezug der Saiten. Selbst der Boden des Pianoforte verdient besehen zu werden, denn ist es zu schwach, so wird sich das Instrument mit der Zeit werfen, und hohl werden. — Hält nun ein viereckiges Pianoforte diese Prüfung aus, so verdient es gekauft zu werden, und Spieler, welche fleißig spielen, werden sehr für die Erhaltung eines guten Instruments sorgen, wenn sie wenigstens aller drei Jahre, wo möglich von dem Verfertiger des Instruments selbst, oder wenigstens von einem andern geschickten Instrumentmacher, die Hämmer frisch anleimen, und die Federn der Dämpfer untersuchen lassen, ob nicht vielleicht einige lahm geworden, oder gar entzwei gegangen sind.

Befindet man sich in einer Gegend oder Stadt, wo lauter grose Pianoforte's gemacht werden, so muß man freilich seine Zuflucht zu denselben nehmen, und kann vor dem Ankaufe sie auf eben die Art, wie ich hier von den viereckigten angegeben habe, untersuchen. Sollte iemand zu unbemittelt seyn, um sich ein Pianoforte zu kaufen, der wird sich mit dem Clavicord begnügen müssen, da es nächst dem Pianoforte das beste Instrument für den musikalischen Ausdruck ist. Nur den Flügel kann ich auf keine Weise empfehlen. Die Regeln, die ich in den vorhergehenden vier Capiteln gegeben habe, finden auch beim Clavicord statt.

Was die Veränderungen des Pianoforte's betrift, so kann man die Instrumentmacher nicht genug loben, daß sie seit vielen Jahren unermüdet bemühet gewesen sind, eine grose Anzahl Veränderungen an diesem Instrumente anzubringen. Allein sie wurden von Spielern selten genung benutzt, und gleichen daher einer schönen Büchersammlung, in der Niemand lesen mag. Componisten und Lehrer achteten nicht darauf, und hielten sie für unnöthig, bis endlich das grose Talent des Herrn Steibelt, eines gebohrnen Berliners, der iezt in London lebt, alle diese Veränderungen genau entwickelte, die Wirkung einer ieden zeigte, und ihr ihren Platz bestimmte. Ich werde daher auch in der folgenden Zergliederung und Beschreibung der Veränderungen des Pianoforte die Gänge und Gesänge dieses Componisten zum Muster nehmen. Alle Musik dieses grosen Componisten, sowohl seine Sonaten, als seine Potpouris, ist dem Pianoforte ganz angemessen. Sie verlangt aber freilich wegen des Ausdrucks, und wegen der nöthigen Kenntnisse des Instruments die größte Vollkommenheit im Spiele, und gleicht einem schönen Trauerspiele, das gut gespielt seyn will, wenn es seine vollkommene Wirkung thun soll. Mit einem Worte, die Musik dieses grosen Tonsetzers, der seiner Vaterstadt, Berlin, Ehre macht, erfordert vollkommensten Vortrag auf dem besten Instrumente. —

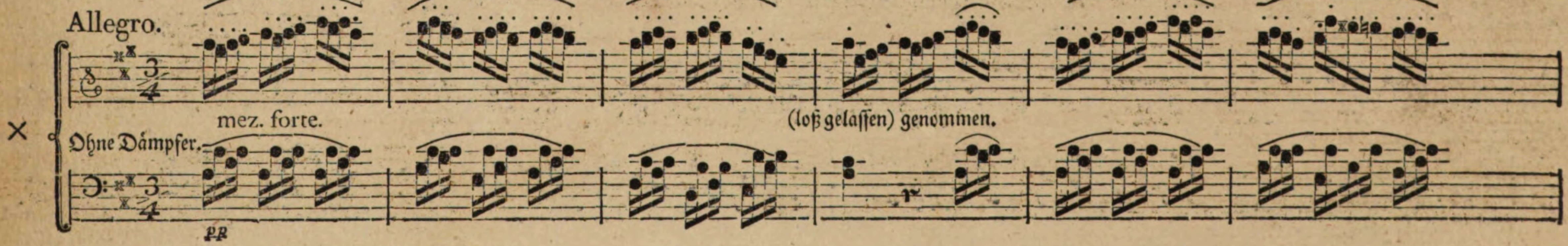
Ich komme nun auf die Veränderungen selbst, und fange bei dem Harfen- oder Lederzuge an. Dieser ist ein Stück dickes weiches Leder, das sich an die Saiten anlegt, und dadurch verhindert, daß sie, wenn sie angeschlagen werden, nicht so zittern, wodurch denn das Instrument einen dumpfen Ton erhält. In Stücken von langsamer Bewegung, die einen weichen ausdauernden und nachhallenden Ton verlangen kann dieser Zug nicht gebraucht werden, desto besser schickt er sich aber zu Stücken, deren Charakter Lustigkeit und leichter Scherz ist, zu manchen Hirtenliedern, und sizilianischen Stücken. Mordanten und kleine Triller thun bei diesem Zuge eine herrliche Wirkung, auch nehmen sich gewisse Sologänge des Basses vortreflich mit demselben aus. Man sehe die Beispiele. Das erste zeigt den Gebrauch des Lederzugs, mit zugemachtem, das andere mit offenem Deckel. Alle Veränderungen, welche mit einem × bezeichnet sind, machen sich auch auf dem grosen Pianoforte.



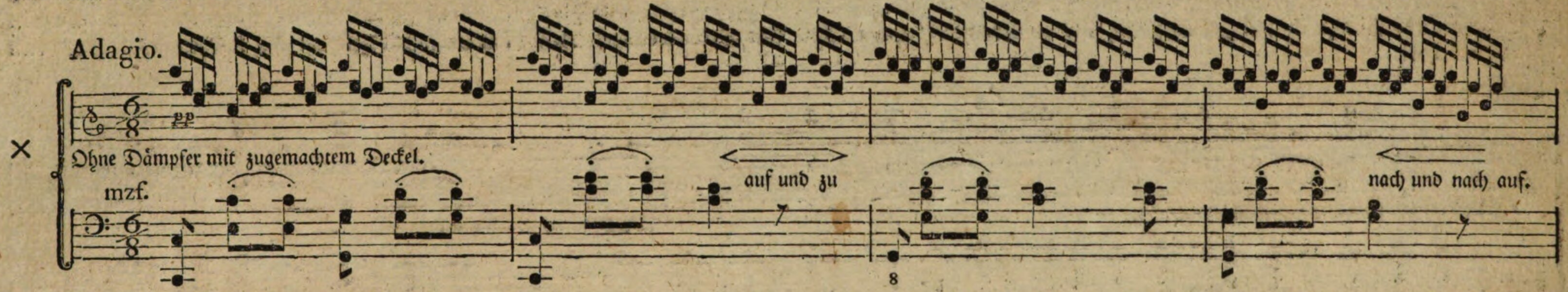


Uiber die Dämpfer ist viel zu erinnern, sie machen die schönste aber auch die abscheulichste Veränderung, je nachdem sie mit Geschmack oder übel angewendet werden, denn im lezten Falle klingen alle Töne unter einander, und verursachen so unerträglichen Uibellaut, daß man sich die Ohren verstopfen möchte. Ich will also den Gebrauch dieser Veränderung durch verschiedene Beispiele deutlich zu machen suchen. —

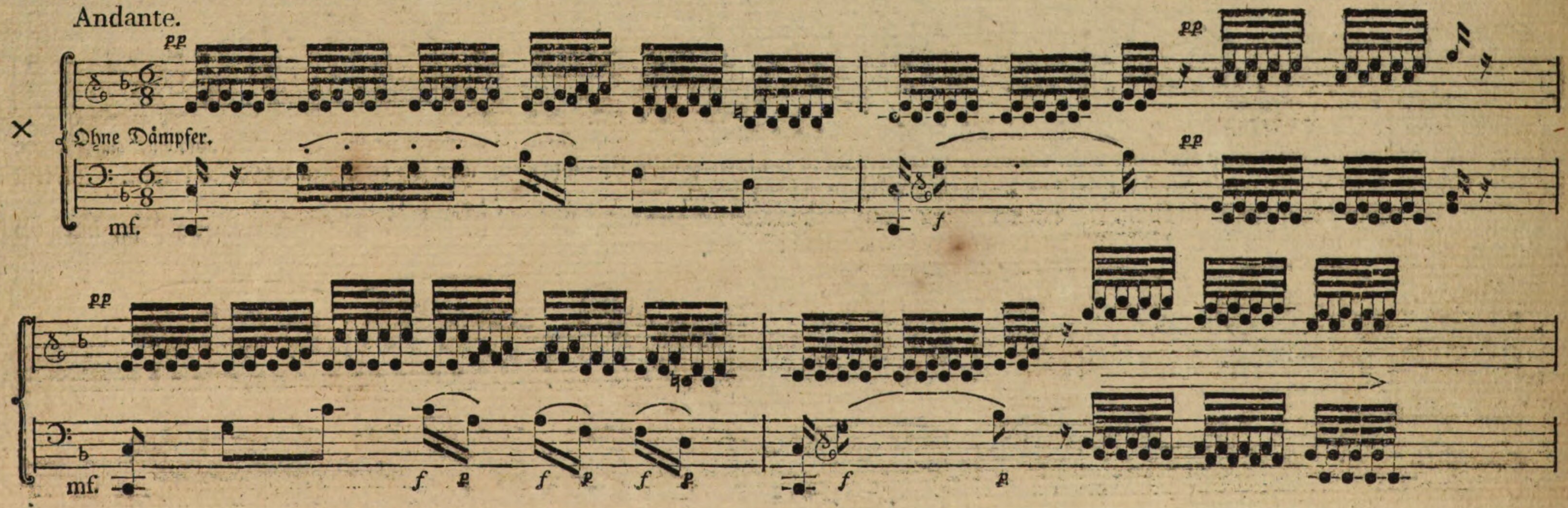
Man kann erstlich damit das Spiel kleiner Glocken nachahmen, wenn die rechte Hand ganz in der Höhe spielt, und alle Töne mezzo forte abstößt, indeß die linke die Begleitungsstimme in der Mitte der Claviatur gebunden und pianissimo vorträgt.



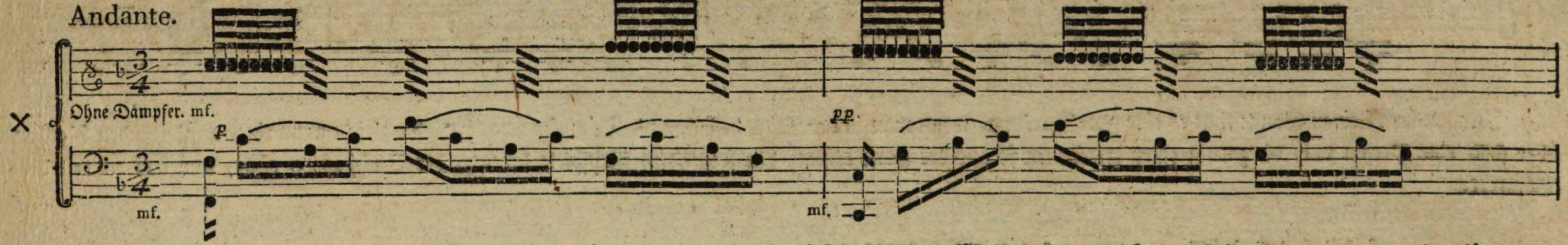
Wenn man in einem Stücke von langsamer Bewegung die Begleitungsstimme mit der rechten Hand pianissimo und in der gebundenen Spielart vorträgt, und einen Gesang im Basse mezzo forte abstößt, und zwar alles ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel, so kann man dadurch sehr gut, das Duett zweier Männer vorstellen, das von einem Instrumente begleitet wird. So oft dabei die rechte Hand allein spielt, kann man durch das Auf- und Zumachen des Deckels, die Stärke des Tons vermehren oder vermindern.



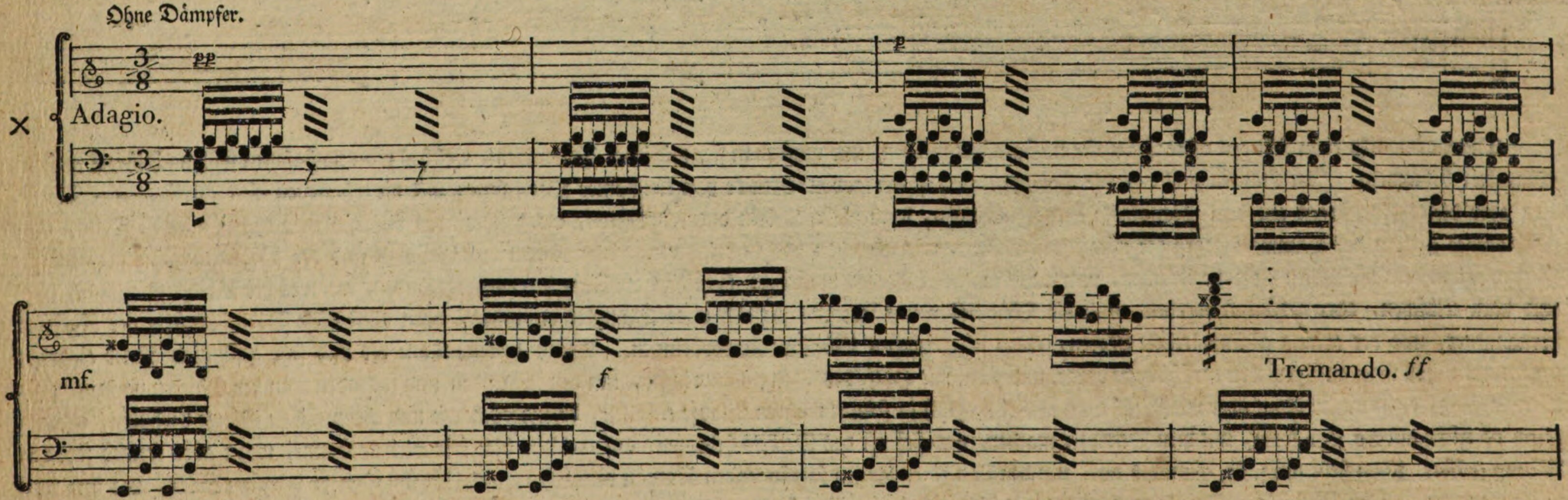
Um ein Duett, das von einer männlichen und weiblichen Stimme gesungen, und von einer Violine begleitet wird, nachzuahmen, muß man mit den Hämmern, welche die Begleitungsstimme der Violine in der rechten Hand spielen, nur gegen die Saiten zittern. Kömmt hierbei die nämliche Note sehr geschwind hintereinander vor, so soll die Taste, nach dem man sie das erstemal gewöhnlich angeschlagen hat, sich die folgendenmale nur halb so hoch, als gewöhnlich aufheben. In Stücken von langsamer Bewegung thut diese Veränderung eine sehr gute Wirkung. Die rechte Hand spielt übrigens fast immer pianissimo, und die linke mezzo forte im Basse. Geht diese über die rechte Hand weg, um die Frauenzimmerstimme nachzuahmen, so spielt sie forte mit aufgemachtem Deckel.



Wenn man die rechte Hand mezzo forte ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel spielt, kann man eine Note, welche lange fortdauern soll, durch geschwindes Anschlagen, oder durch das Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten sehr gut unterhalten, und dadurch eine Frauenzimmerstimme nachahmen, nur muß die linke Hand dabei den Baß mezzo forte, und die Begleitungsstimme pianissimo spielen, bei ieder Veränderung muß man alsdann um des Uibellauts willen, der bei vielen Fortsingen den Tönen entsteht, die letzten gespielten Noten des Accords dämpfen, die ersten Noten des folgenden Accords aber sogleich ohne Dämpfer anfangen.

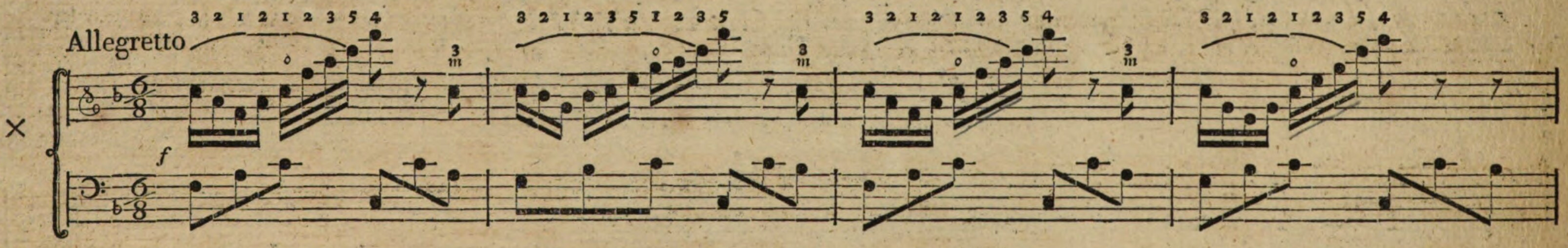


Um ein groses crescendo, durch welches man die aufgehende Sonne, eine sich zertheilende Wolke und dergleichen vorstellen kann, gut zu machen, fängt man solches pianissimo ohne Dämpfer mit dem zugemachten Deckel an, wenn man an das fortissimo gekommen ist, hebt man unter dem Spielen nach und nach den Deckel immer mehr in die Höhe, und öffnet ihn endlich ganz. Diese Gänge thun eine außerordentliche Wirkung, wenn sie am rechten Orte, in ihrer ganzen Vollkommenheit, vorgetragen werden.



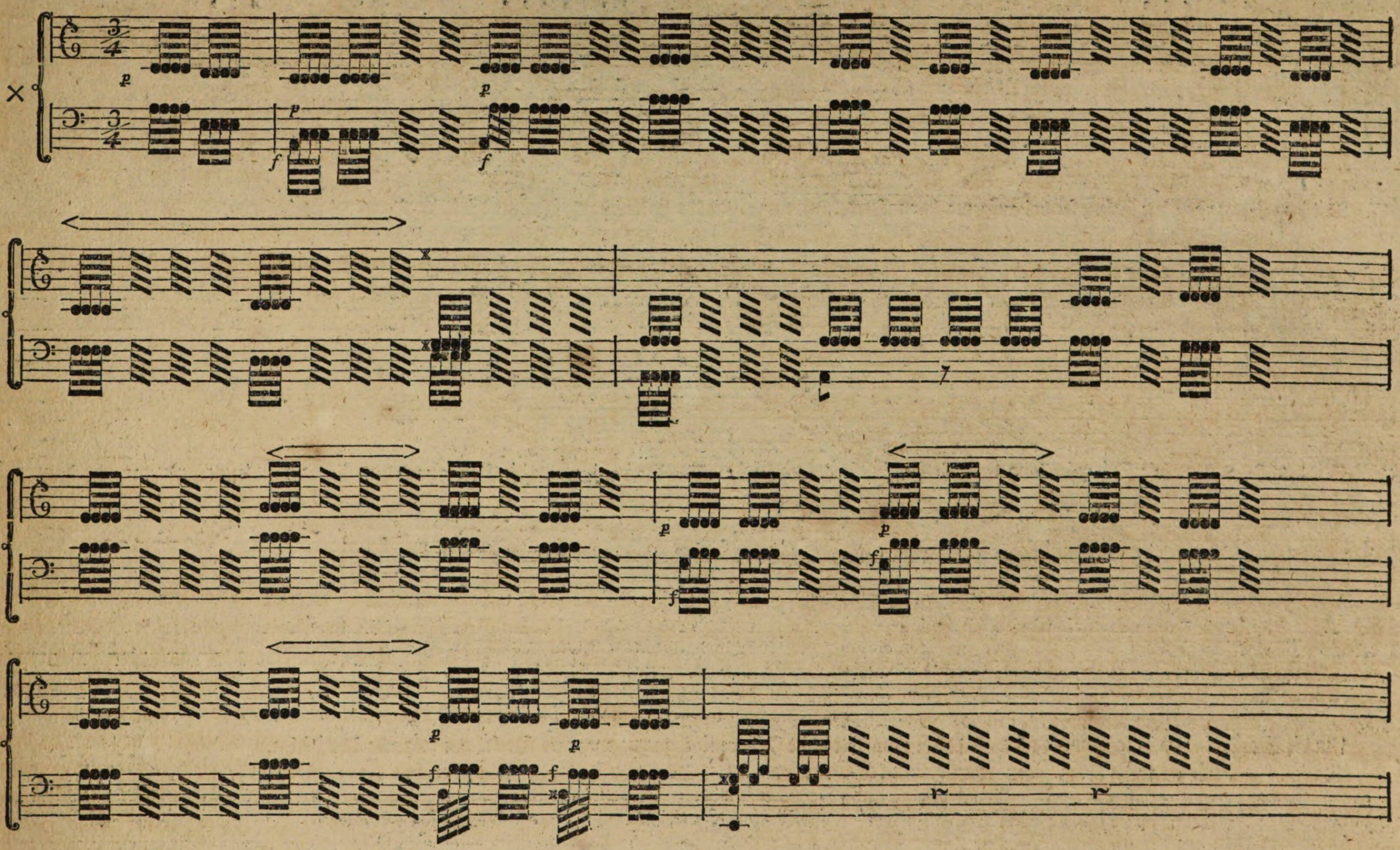
Durch das Gegentheil, kann man das decresc. welches z. B. der untergehenden Sonne gleicht, sehr gut ausdrücken. Man fängt dabei den Gang fortissimo mit aufgemachtem Deckel ohne Dämpfer an, läßt beim piano den Deckel nach und nach fallen, und endigt pianissimo mit dem Dämpfer.

In manchem kleinen Gange thut es eine gute Wirkung, wenn man in der Mitte desselben die Dämpfer weg thut. Er gleicht dann einer aufsteigenden Rackete, oder stellt eine Person vor, die zornig einer andern etwas aus der Hand reißt. In folgendem Beyspiele bedeutet der Buchstabe o ohne, und das m mit dem Dämpfer.

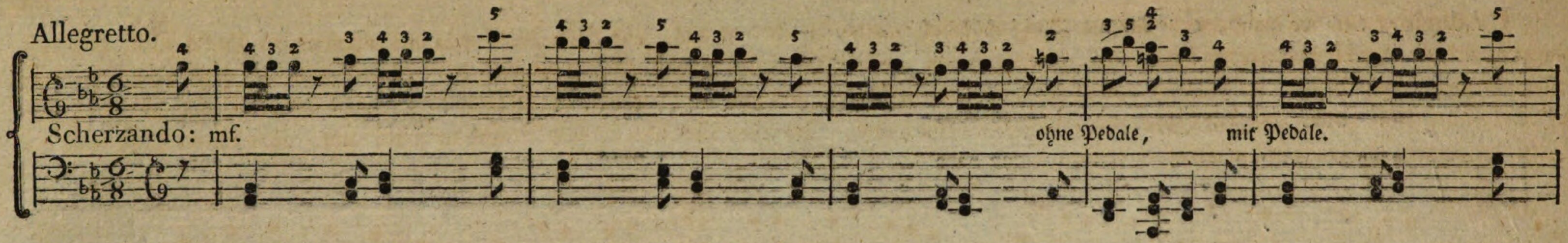


Die Harmonika kann sehr gut ohne Dämpfer nachgeahmt werden, nur muß man sie, wie iedes Instrument, welches man nachahmen will, nach ihrem wahren Charakter behandeln. Im Ganzen verlangt die Harmonika empfindungsvolle Stücke von langsamer Bewegung, mit unterhaltenen oder fortsingenden Tönen. Um aber dieses Fortsingen auf dem Pianoforte hervorzubringen, dazu giebt es kein anderes Mittel, als geschwindes Angeschlagen des nämlichen Tons, oder geschwindes Zittern des Hammers gegen die nämlichen Saiten, wie ich schon vorhin erinnerte. Alle Noten des Gesangs und der Begleitungsstimme, müssen hierbey sich in dem nämlichen Accorde befinden, und wenn man den Accord verändert, so müssen die Töne des vorhergehenden, wenn es der Ausdruck erlaubt, nach und nach erlöschen, oder gedämpft werden, und die Töne des neuen Accords sogleich ohne Dämpfer anfangen, denn ohne diese Vorsicht würde der Nachhall vergangener, und der Klang gegenwärtiger Noten, einen abscheulichen Uibellaut hervorbringen. Wenn gewisse Töne oft und sehr geschwind hinter einander vorkommen, soll man auf denselben verschiedene cresc. und dim. mit Hülfe des Deckels anbringen, um den steigenden und fallenden Ton der Glocken nachzuahmen. Den Gesang, er sei im Diskant oder Baß, soll man so viel möglich in seinem wahren Glanze erhalten, besonders Läufe und chromatische Gänge verhüten, oder sie, wenn es nicht anders seyn kann, mit dem Dämpfer machen, und sich oft des Deckels bedienen, auf welchen hier sehr viel ankömmt, wozu aber freilich sehr viel Uibung gehört. Man hebt ihn z. B. allmälich auf, um den Ton einer langen fortsingenden Note zu verstärken, und läßt ihn eben so langsam fallen, um den Ton zu vermindern. Der Baß solcher Stücke muß aus wenig Noten bestehen, welche man aber etwas stärker anschlägt. Man sehe das Beispiel auf der folgenden Seite, und gebe besonders auf das piano, forte, und auf das Zeichen <> acht, durch welches das Auf- und Zumachen des Deckels ausgedrückt ist.

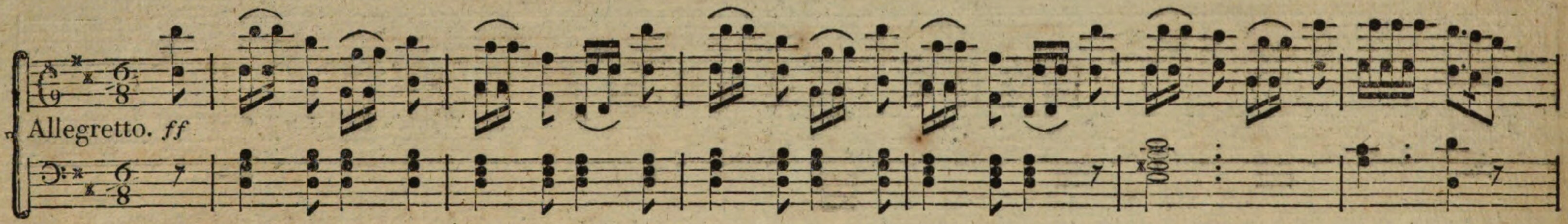
Adagio. Semper piano, ohne Dämpfer mit zugemachtem Deckel.



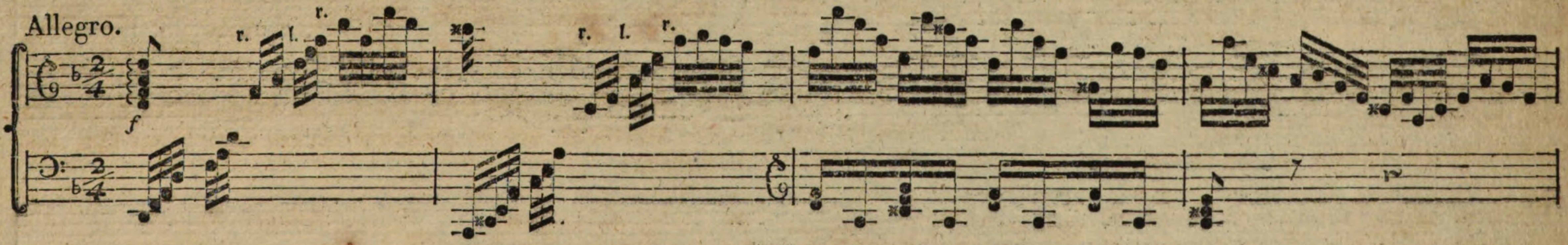
Der Lederzug ohne Dämpfer ist auch eine sehr schöne Veränderung, man kann dadurch vorzüglich eine Art spanischer Musik nachahmen, wo man auf runde hölzerne Teller von verschiedener Größe schlägt, welche nach den Noten gestimmt sind. Um diese Art Musik so viel möglich ganz täuschend nachzuahmen, müssen beide Hände mezzo forte, in dem G Schlüssel mit zugemachtem Deckel spielen.



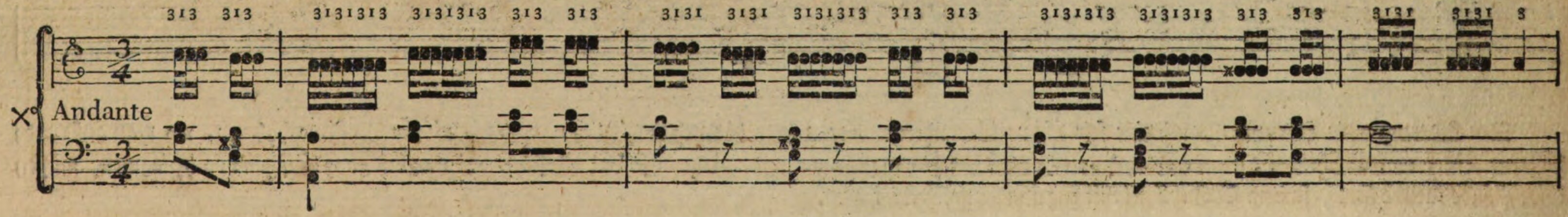
Mit dem Lederzuge ohne Dämpfer bei aufgemachtem Deckel kann man mit der linken Hand sehr gut die kleine Trommel nachahmen.



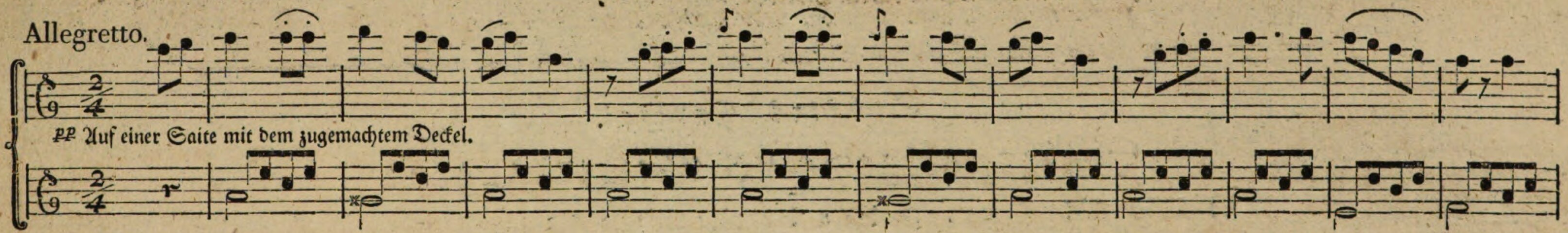
Mit dem Lederzuge ohne Dämpfer kann auch die Harfe sehr gut nachgeahmt werden, wenn man die Gänge nach dem Charakter dieses Instruments behandelt.

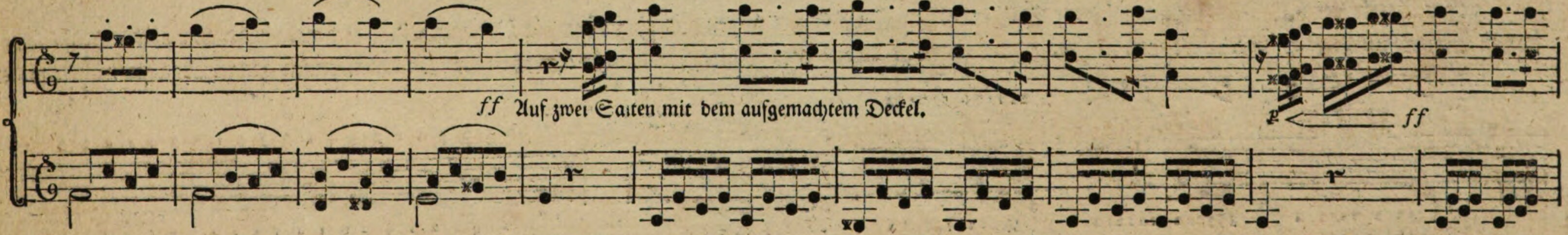


Um die Mandoline nachzuahmen, muß man das Pianoforte ohne Pedal mit dem zugemachten Deckel auf folgende Art spielen.

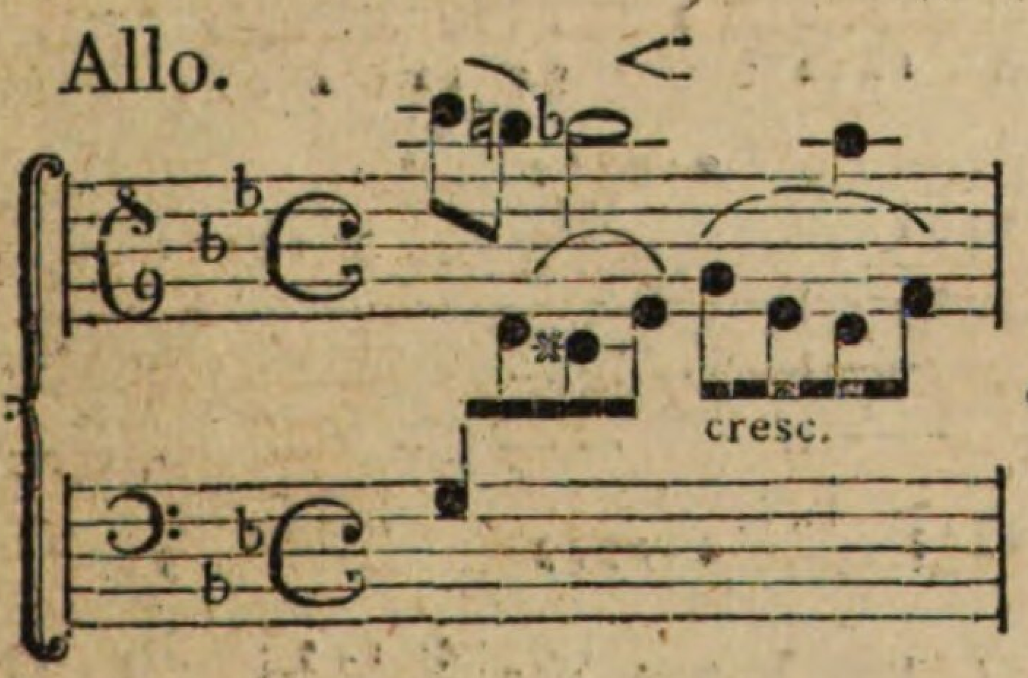


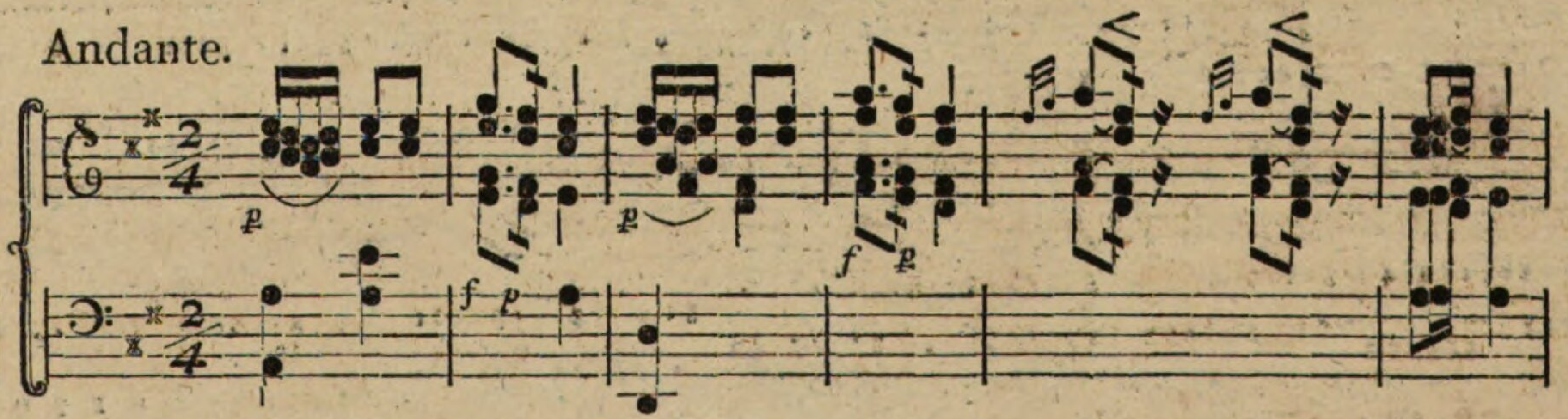
Die Veränderung, wo der Hammer nur eine Saite anschlägt, nimmt sich sehr gut aus, und stellt, wenn man mit zugemachtem Deckel spielt, eine weit entfernte Musik, oder die Antwort des Echos vor. Spieler, welche musikalisches Gefühl besitzen, werden sich derselben oft bedienen können, z. B. bei verschiedenen Veränderungen einer Ariette, wo man die eine *pp* mit zugemachtem Deckel, und mit *einer* Saite, die folgende *ff* mit aufgemachtem Deckel, und mit beiden Saiten spielen kann, welches eine sehr schöne entgegengesezte Wirkung thut. Im cresc. dim. liebe ich diese Veränderung nicht sehr. Die schnelle Beraubung des Tons der zweiten Saite macht den Absaz zu fühlbar.

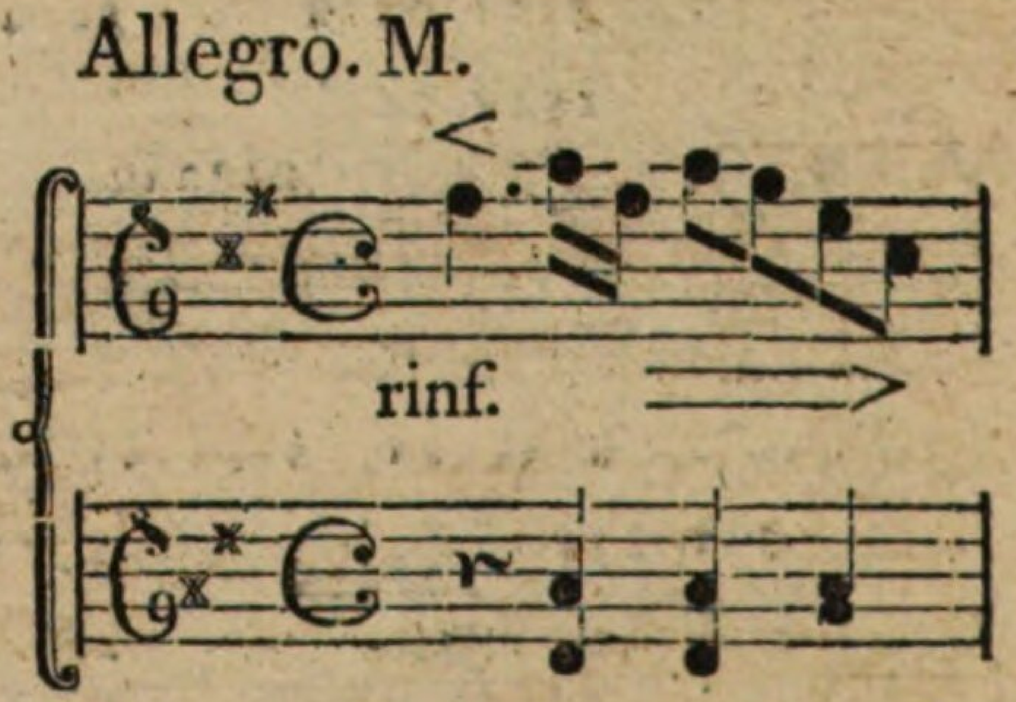




Es ist gewiß, daß jeder nur mögliche musikalische Ausdruck, mit dem Deckel gemacht werden kann, wenn man sich dessen mit Geschicklichkeit zu bedienen weiß, besonders lassen sich die Zeichen, > < <> >< ausnehmend gut mit dem Deckel ausdrücken, und bei gewissen Noten von langer Dauer kann man durch Aufhebung desselben, den Ton der angeschlagenen Noten verstärken. Man sehe die Beispiele:







Zum Schlusse dieses Capitels will ich noch erinnern, daß es gut sey, das Pianoforte immer mit zugemachtem Deckel zu spielen, damit die Bewegung der Hämmer und die ganze Mechanik, weniger hörbar sei. Auch erhält man dadurch den Vortheil, daß man das forte und fortissimo sehr gut mit dem aufgemachten Deckel ausdrücken kann. Indessen sollen, wie ich schon oben S. 52 erinnert habe, Anfänger sich alle nur mögliche Mühe geben, allen musikalischen Ausdruck

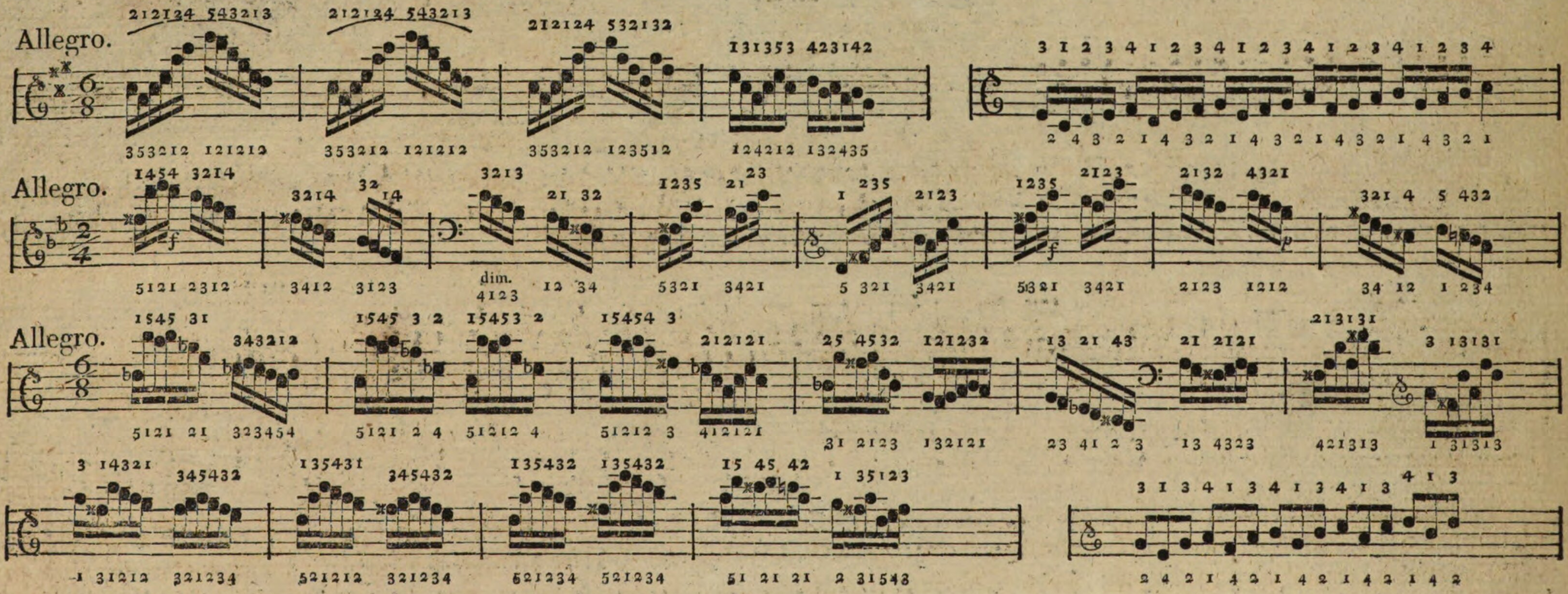
durch die Finger hervorzubringen, und erst dann, wenn sie den Ausdruck mit dem Finger ganz in ihrer Gewalt haben, mögen sie sich des Deckels und der andern Veränderungen bedienen, um dadurch ihrem Spiele den vollendeten Ausdruck zu geben. Freilich ist viele Geschicklichkeit nöthig, um alle Veränderungen, die ich in diesem Capitel angegeben habe, gut vorzutragen, und einer ieden ihren wahren Platz anzuweisen, auch gehört ein sehr vollkommnes Instrument dazu. Wenn nun unter den Lesern meines Buchs sich einige finden sollten, welche ein solches Instrument zu besitzen wünschten, so können sie sich mit vollem Zutrauen deshalb an mich wenden, ich verspreche dafür zu sorgen, daß ihnen vollkommene Gnüge geleistet werde. Mein Ruf und meine Ehre schreiben mir in diesem Puncte Gesetze vor, denen ich als Künstler und ehrlicher Mann stets treu bleiben werde.

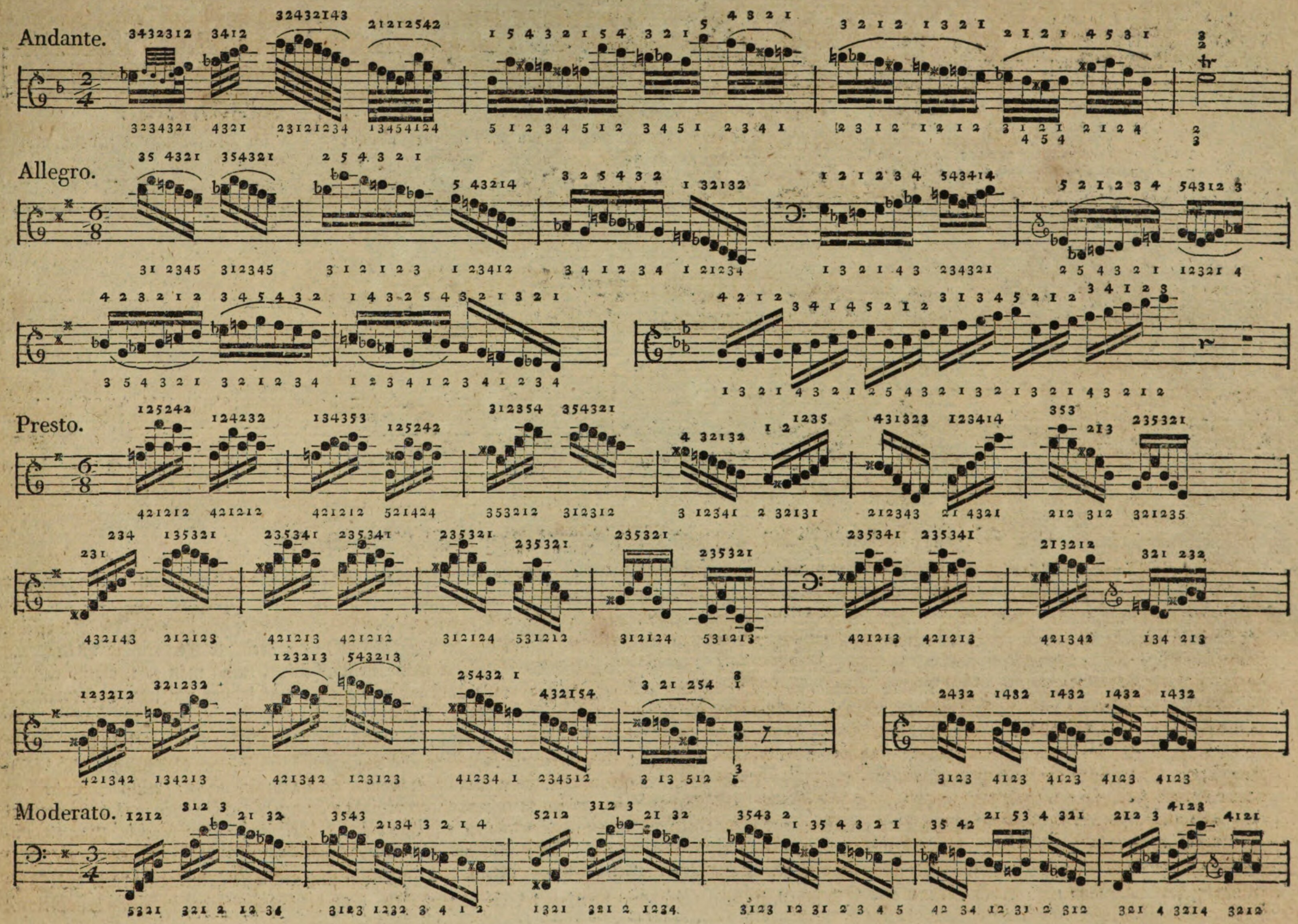
Sechstes Capitel.

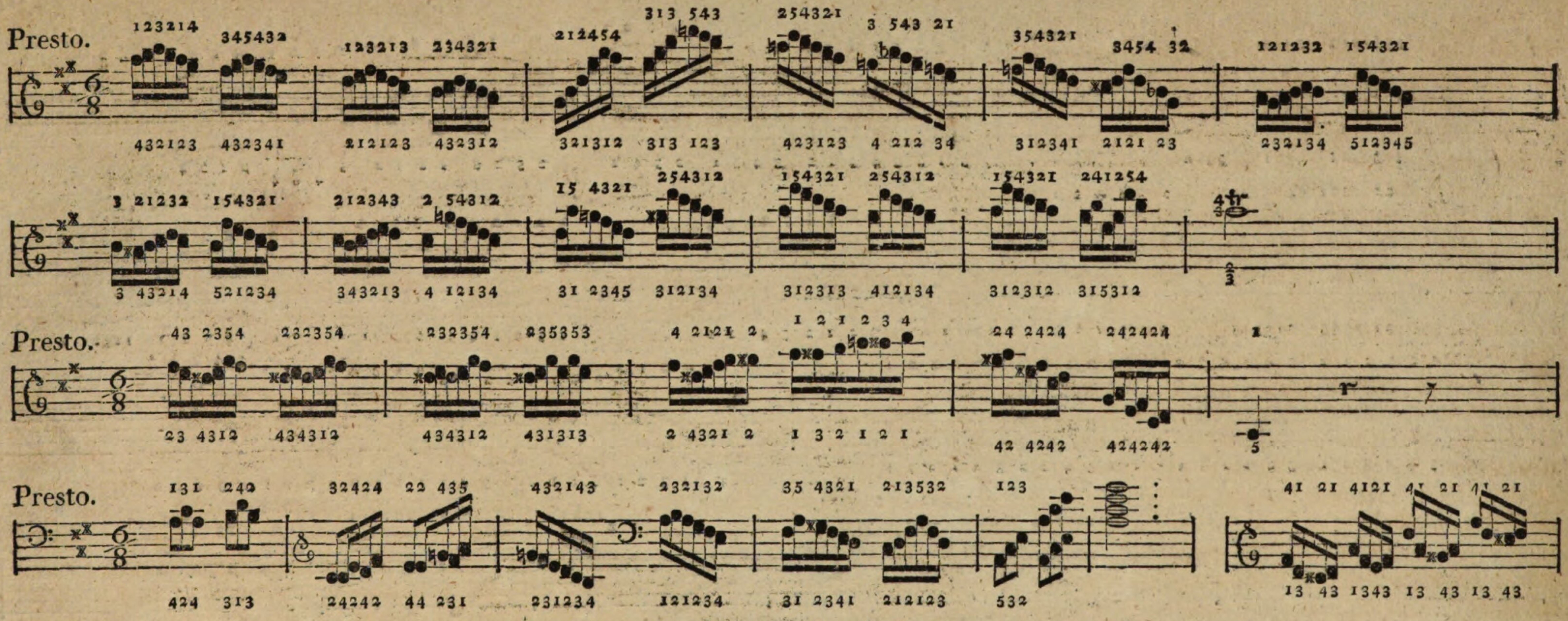
Einige allgemeine Bemerkungen:

1.) Uiber solche Gänge, zu denen der richtige Fingersatz schwer zu finden ist.

Mit allen Regeln der Kunst kommen ungeübtere Spieler bei gewissen Gängen wegen des Fingersatzes in Verlegenheit. Ich gebe daher hier einige Beispiele von solchen Gängen für beide Hände. Uibt man sie fleißig, so werden sie dazu dienen können, daß man in ähnlichen Gängen den richtigen Fingersatz, desto leichter findet.




Andante.
Allegro.
Presto.
Moderato.



2.) Uiber den öffentlichen Vortrag verschiedener Arten musikalischer Stücke.

Wenn ein Pianofortespieler sich vor dem Publikum hören lassen will, so muß er seines Spieles ganz Meister, und seiner Sache gewiß seyn, denn es gehört viel dazu, einen grosen Saal voll aufmerksamer Zuhörer zu befriedigen. Dies ist besonders der Fall, wenn man ohne eine Begleitungsstimme spielt, wo denn die Aufmerksamkeit der Zuhörer ganz und ungetheilt, vom Anfange bis ans Ende, auf den einzigen Spieler gerichtet ist. Man sollte alle Stücke, die man öffentlich vortragen will, zu Hause für sich allein um die Hälfte geschwinder fertig spielen können, denn die geringste Furcht, die geringste Zerstreuung ist leicht im Stande den Fingern ihre Fertigkeit zu rauben, und zu machen, daß das Stück fehlerhaft wird. Wenn man öffentlich spielt, muß man es übrigens eben so machen, wie ein guter Schauspieler, welcher immer glaubt, er befinde sich allein auf der Bühne, man muß sich also nicht im geringsten um alles das kümmern, was sich in dem Saale, wo man spielt, zuträgt, und besonders im Takte so fest als möglich seyn. Junge Künstler, die ihr Studium noch nicht vollendet haben, und nicht Herr über sich selbst sind, eilen z. B. leicht in den Solos mit dem Takte; dies ist aber eben so falsch, als wenn die pp zu schwach gespielt werden, indem man nicht verlangen kann, daß unter vielen Menschen auch nicht Einer sich bewege; das geringste Rauschen und Anstreifen eines Kleides aber macht, daß die zu sacht gespielten Noten nicht von allen Zuhörern gehört werden. Wenn man vor einem zahlreichen Publikum spielt, thut man am besten, wenn man vor dem Stimmen des Pianoforte den Deckel ganz losschraubt, vor 30 — 40 Zuhörern aber, in einem kleinen Saale braucht man dieses nicht. Ein großer Conzertsaal ist übrigens nach meinem Urtheile überhaupt nicht der Ort, wo man die Talente, welche ein Tonkünstler würklich besitzt, richtig beurtheilen kann. Das Gegentheil findet in einem kleinen Saale mit wenigen Zuhörern statt. Hier können alle mögliche, auch die feinsten Ausdrücke des Spieles gehört und empfunden, hier kann der Künstler von wahren Kennern vollkommen und nach der Wahrheit beurtheilt werden. Wenn das Publikum uns seinen Beifall wegen unsers Spiels zu erkennen giebt, muß man nicht durch Mienen und Gebehrden zeigen, als glaube man, ihn verdient zu haben, denn die Bescheidenheit muß den Künstler nie

verlassen; scheinen hingegen die Zuhörer weniger zufrieden, so soll man sich nicht darüber beklagen, oder Unzufriedenheit zu erkennen geben, sondern vielmehr dadurch sich nur anfeuern lassen, das Auditorium ein andermal besser zu befriedigen. —

Was Sonaten mit einer Begleitungsstimme betrift, so gewähren sie den Vortheil, daß man sich einigemal nach den Solos erholen kann, auch wird hier, wo die Aufmerksamkeit der Zuhörer unter zwei Personen getheilt ist, ein kleiner Fehler nicht so leicht bemerkt, als in Stücken ohne Begleitung. Eine Hauptsache dabei ist nur, daß man die Geschicklichkeit und Denkungsart desjenigen genau kennen muß, der uns begleitet. Will er Beifall einärnten, und besitzt doch kein Talent, so ist man übel daran, denn er wird so viel Lärm und Geräusch auf seinem Instrumente machen, daß man das Pianoforte gar nicht hört, und so werden also die Zuhörer blos durch das Spiel unsers Begleiters betäubt werden. Nur Kenner werden dann sagen, die Sonate wurde schlecht begleitet, und so ist denn die Ehre des Pianofortespielers doch einigermaasen gerettet. Besitzt unser Begleiter wirklich Talente, und macht dabei Anspruch auf Beifall, so ist man noch mehr zu beklagen, denn er wird alle mögliche Kunst anwenden, die Aufmerksamkeit der Zuhörer blos auf sich zu ziehen, und der arme Pianofortespieler wird einer Null gleichen. Man sieht hieraus, daß ein talentvoller Künstler, der zugleich ohne Anspruch ist, der beste Begleiter sey. Von zwei solchen Spielern wird jeder den andern zur rechten Zeit im vollem Glanze erscheinen lassen, und das Ganze wird dadurch seine Vollkommenheit erhalten. In solchen Fällen zeigt sich also das Talent vereint mit der edlen Denkungsart des wahren Künstlers, und ich halte daher einen guten Begleiter für einen grosen Schatz.

Sonaten, für vier Hände, sind Stücke, welche von zwei Personen auf der nämlichen Claviatur gespielt werden. Um sie ganz vollkommen darzustellen, sollte die Diskant- oder Gesangsstimme von einem Frauenzimmer, die Baßstimme von einer Mannsperson, vorgetragen werden. So wird das Stück in seinem natürlichen Charakter erscheinen. Dabei sollen in allen Gängen der linken Hand des Frauenzimmers die tiefsten Noten mit dem vierten, oder mit dem kleinen Finger gemacht werden, damit die Finger in der rechten Hand des Mitspielenden nicht gehindert sind. Im Gegentheil sollen die höchsten Noten, welche die Mannsperson mit der rechten Hand zu spielen hat, mit dem kleinen oder vierten Finger aufhören, damit eben so wenig die linke Hand des Frauenzimmers gehindert werde. Diese Regeln machen freilich eine eigne Art des Fingersatzes nöthig. Die Singstimme in der rechten Hand des Frauenzimmers soll immer als Hauptparthie, wenn es nicht gegen den Gedanken des Componisten ist, stärker als die Parthie der linken Hand gespielt werden, ausgenommen, wenn der andre Spieler etwa ein Solo hat, und die rechte Hand nur die Begleitungsstimme macht. Der Spieler des Basses hat freilich gerade das Gegentheil zu beobachten, und muß mit der linken Hand, welche die Baßstimme spielt, stark, mit der rechten aber (ausgenommen, da, wo seine Hand Gesänge oder Solo-Gänge macht,) schwach spielen. Im Ganzen muß die Baßparthie, alles anwenden, um den Diskant, als der höchsten singende Parthie, hervorstechen zu lassen. Bei solchen vierhändigen Sonaten müssen die Ellnbogen der Spielenden immer geschlossen seyn, damit nicht eines das andre im Spielen hindere; auch verlangt die Höflichkeit, daß man dem Frauenzimmer etwas mehr Platz lasse. Noch will ich erinnern, daß, wenn einer der beiden Spielenden einen Fehler begeht, man einander nicht ansehen, sondern vielmehr so geschwind als möglich, daß es der Zuhörer nicht bemerkt, einander wieder einzuhohlen suchen, und allenfalls einander etwas nachgeben müsse. Man hat sehr schöne Sonaten für vier Hände, besonders von den Herrn Kozeluch und Pleyl, allein ich gestehe aufrichtig, daß ich sie selten gut habe spielen hören, weil der eine oder der andre Spieler seine Parthie schlecht ausführte. Man wird nicht leicht beide Parthien auf einmal gut vortragen hören, und gleichwohl ist dieses zur vollkommnen Darstellung solcher Stücke nöthig.

Stücke mit Veränderungen sollen beständig solche Ariettten seyn, die den Zuhörern bekannt und allgemein beliebt sind. Man muß bei solchen Stücken dem Publikum das Vergnügen gönnen, sie sachte mit singen zu können. Im Ganzen soll man Stücke mit zu vielen Veränderungen vermeiden, da die zu grose Anzahl derselben den Zuhörern nur lange Weile macht. Bei Arietten von drei bis vier Linien, in denen beide Theile wiederholet werden, halte ich sechs Veränderungen für hinlänglich, ist aber das Thema weit kürzer, so würde ich höchstens zwölf Veränderungen erlauben, aber diese Anzahl muß man nie überschreiten. Ich rathe übrigens, daß man nur solche Veränderungen spiele, die von grosen Meistern verfertigt, und mit Geschmack gesetzt sind, nicht die geringste Aehnlichkeit unter einander haben, und wo in jeder Gesang des Themas wahrgenommen wird. Die letzten Veränderungen sind gewöhnlich die reichsten an Noten, und müssen so vorgetragen werden, daß ihr Vortrag rechten Glanz erhalte, damit sie einen langen Eindruck auf den Zuhörer zurücklassen. In diesen Stücken mit Veränderungen kann man zugleich den Taktfesten Musikus erkennen, denn der Spieler muß nicht das geringste Eilen, oder Nachlassen des Taktes sich zu Schulden kommen lassen, sondern die letzte Veränderung in dem nämlichen Taktmaase endigen, in dem er das Thema anfieng; welches man aber freilich leider! selten hört. Es versteht sich von selbst, daß, wenn der Componist, Adagio oder Allegro, und dergleichen in seinen Veränderungen eingeschaltet, oder Cadenzen, Caprizen, und andere Takt-Veränderungen angegeben hat, man sie so spielen muß, wie es vorgezeichnet ist, sobald aber diese Taktänderungen aufhören, muß man vollkommen wieder in den nämlichen Takt fallen, in dem man das Thema, oder die Ariette anfieng. —

Was das Potpouri betrift, worunter man eine Vermischung verschiedener musikalischer Stücke versteht, so hat man dabei völlige Freiheit aus allerlei schon vorhandener Musik, es seyen Caprizen, Sonaten, Veränderungen, Opern, Operetten, oder Kirchengesänge, etwas zu nehmen, alles unter einander zu verbinden, und von dem Seinigen nach Gefallen viel oder wenig dazu zu thun. Diese Art Musik ist noch nicht lange erfunden, und schien anfangs kein Glück machen zu wollen. Herr Marschall in Bourdeaux hat einige Potpouri's gemacht, welche von Liebhabern und Meistern Beifall erhielten, da ihn aber seine Geschäfte hinderten, mehrere zu verfertigen, war diese Art Musik ihrem Untergange wieder nahe, und fieng schon an, ganz in Vergessenheit zu gerathen, als zum Glück für dieselbe, der bereits oben genannte Herr Steibelt erschien, und mit seinem schöpferischen Geiste, bei seinen grosen musikalischen Talenten, auch die Potpouri's zu ihrem vollkommnern Glanze erhob, so, daß die größten Kenner der Musik gezwungen wurden zu bekennen, dem Potpouri, wie Herr Steibelt es komponirt, und auf einem guten Pianoforte spielt, sey nichts zu vergleichen. Ich gestehe, daß ich Anfangs diese Art Musik für eine Thorheit hielt, die sich nicht lange halten werde, allein, ich hatte so wie viele andre mich angenehm betrogen, und muß jezt vielmehr behaupten, daß gewiß nur ein ganz vollkommner geschmackvoller Musikus das Potpouri (nämlich nach Steibelts Composition) vollkommen vortragen kann, und will dabei das nicht einmal erwähnen, daß ein sehr gutes Pianoforte nöthig ist, um alle mögliche Veränderungen, und allen möglichen Ausdruck machen zu können. Man kann eine grose, mit vielen Schwierigkeiten verbundene Sonate ganz vollkommen spielen können, und im Potpouri ein Anfänger seyn. In dieser Art Musik muß man beinahe alle grose Opern und Operetten auswendig wissen, um jede Ariette in ihrem Charakter vorzutragen, man muß alle Caprizen des Componisten nach empfinden können, und die Natur aller Instrumente, die man auf dem Pianoforte nachahmen will, ganz genau kennen, dabei viele Fertigkeit in solchen Gängen besitzen, die in Sonaten nie vorkommen, und eine Ariette mit der andern so geschickt zu verbinden wissen, daß der Zuhörer den Uibergang nicht gewahr werde; auch ist Abänderung des Taktes sehr oft von nöthen; kurz man muß ein sehr guter Musikus seyn, sehr viel Geschmack, und eben so viel Fertigkeit besitzen, wenn man ein Potpouri vollkommen vortragen will. Fast möchte ich noch hinzusetzen, der Zuhörer muß von der Nation seyn, wo es verfertigt worden ist, wenn er vollkommen befriediget werden soll. Ich kann aber den Leser versichern, daß man mit meinem Vortrage der Stücke der ersten Meister zwar immer zufrieden war, aber doch beim Spiele der Potpouri's des Herrn Steibelt, mir noch mehr Beifall schenkte, und das war der Fall in Deutschland. Dies läßt denn leicht auf den Eindruck schließen, welchen sie in dem Lande machen müssen, wo sie verfertiget wurden.

3.) Einige Worte über den Ankauf der Musik.

Ich glaube behaupten zu dürfen, daß derjenige, dem die Natur einige Talente zum Pianoforte verlieh, dasselbe nach der Anleitung, die ich hier gegeben habe, vollkommen spielen lernen kann. Was ihm indessen noch die meiste Mühe machen wird, ist die Auswahl musikalischer Stücke, die er studieren und lernen soll. Ich will also auch darüber noch einige Bemerkungen machen: Ist mein Anfänger vom Lande oder aus einer kleinen Stadt, so würde ich ihm keinesweges rathen, daß er sich beim Noten-Einkauf an den ersten besten Musikhändler einer grosen Stadt wende. Es giebt unter ihnen, wie in jedem Fache, die bravsten und wohldenkendsten Männer, man muß diese aber erst kennen lernen, und sich also nicht sogleich an den ersten besten wenden, den man findet, sonst erhält man leicht solche Musik, die der Musikhändler nicht los werden konnte, alte, nicht mehr gangbare Stücke, welche schlecht gesetzt, geschmacklos, und dabei voll ekelhafter Schwierigkeiten sind. Diese Bemerkung wird zum Theil auch von denen zu beherzigen seyn, die in grosen Städten wohnen. —

Die Bekanntschaft mit einem Liebhaber der Musik, der einen reichen Vorrath von Musikalien besitzt, ist freilich nicht zu verachten; allein, wenn ein solcher dem Anfänger Musik leiht, so muß dieser sie entweder abschreiben, oder abschreiben lassen, und was erfolgt daraus? Das Selbstabschreiben verlangt viele Uibung und Zeit, die er besser zum Studieren anwenden kann, und läßt er sie abschreiben, so kömmt sie ihm theurer zu stehen, als die gestochenen oder gedruckten Noten selbst, und dabei hat er noch das Unangenehme, daß sie gewöhnlich voller Fehler ist. Die Notenkopisten, welche man aber auch gewöhnlich schlecht genug bezahlt, geben sich nämlich nicht die Mühe alles zu schreiben, oder auf den wahren Platz zu setzen, dies ist z. B. der Fall mit den kleinen Bögen und Bindungen, welche doch die Hauptsache im musikalischen Ausdrucke ausmachen. Sie fangen solche Bögen meistens um einige Noten zu früh oder zu spät an, und hören eben so damit auf, lassen sie auch manchmal ganz weg, um geschwinder fertig zu werden, und das ist denn die Ursache, warum in den meisten geschriebenen Noten der Ausdruck ganz verkehrt ist.

In vielen grosen Städten kann man, um einen geringen Preis, den man monatlich zahlt, Musik gelehnt bekommen, allein dieser Vortheil nüzt nur dem, der einen Lehrer hat, oder dem, der beinahe alles gleich vom Blatte spielt, und eine Wahl in dem treffen kann, was er kaufen will, einem Anfänger ist aber alles fremd, wie soll er also wählen? Auch rathe ich dem Anfänger nicht, daß er sich, um Musikalien zu bekommen, an jeden betagten Lehrer wende. Viele derselben

schreiten zwar in der Kunst mit ihrem Zeitalter fort, aber mancher würde ihm auch vielleicht nichts, als Stücke von der alten Zeit leihen, unter dem Vorwande, es gebe nichts besseres als sie, es herrsche in ihnen die reinste Harmonie, die iezige neue Musik hingegen sey nichts als Tändeley und Spielerey. Eben so wenig rathsam möchte es seyn, sich an den ersten besten Meister zu wenden, der zugleich komponiret, denn dieser könnte, wenn er zu sehr für sich eingenommen ist, dem Anfänger vielleicht nur solche Stücke empfehlen und leihen, die er selbst verfertigt hat, und gern gangbar und bekannt machen will. Wäre nun zum Unglück die Composition schlecht, so verliert der Anfänger seine Zeit, gewöhnt seine Hände an ein schlechtes Spiel, und so wird sein Geschmack sich nie entwickeln. Wäre aber auch die Composition gut, so hätte er zwar die Zeit nicht verlohren, aber er würde sich dadurch doch nur an **eine** Art Musik gewöhnen, und mit seinen Händen keine andern Gänge spielen lernen, als die Gänge des Componisten, der ihn mit Musik versorgt. Die Musik anderer großer Meister bliebe ihm ganz unbekannt, und legte man ihm dann einmal ein Stück eines andern Meisters vor, so würde er es als etwas ganz Neues und Ungewohntes mit starren Augen betrachten, weil ihm die Gänge, der Geschmack und die Gedanken andrer Tonkünstler, ganz fremdartig wären. Mit allem diesen setze ich freilich einen Anfänger in grose Verlegenheit, und er wird nun fragen: wie komme ich denn am besten zum Besitze guter Musikalien? Darauf antworte ich denn folgendes: man mache sich einen Lehrer zum Freunde, der wegen seines Unterrichts sowohl, als wegen seiner guten Denkungsart in gutem Rufe steht. Diesem entdecke man ohne Zurückhaltung, daß man viel Lust zur Musik habe, aber zu unbemittelt sey, einen Lehrer anzunehmen, und viel Geld auf Musik zu wenden. Da es aber nöthig sey, einige Musikalien zu kaufen, so bitte man ihn, um ein Verzeichniß von charakteristischer, singender, geschmackvoller, und iezt gangbarer Musik verschiedener groser Meister. Oder man ersuche ihn zuweilen, daß er sich mit zu einem Musikhändler bemühe, einige musikalische Werke aussuche, und auf denselben die verschiedenen Grade der Schwierigkeiten bemerke. Besonders muß man ihn um die Angabe solcher Werke großer Componisten bitten, in denen **alle** Sonaten gut sind, weil ich es sehr theuer finde, daß man **eine** Sonate, in einem Werke, wo die andern nicht gut sind, mit 2 — 3 Thalern bezahlen soll. Da nun einem Lehrer, der in Rufe steht, seine Stunden kostbar sind, so wird ein Liebhaber, oder Anfänger ihm den Zeitverlust auf irgend eine gute Manier zu ersetzen wissen. Ist man auf diese Art, Besitzer der besten ausgesuchtesten Stücke, von 3 — 4 großen Componisten geworden, so lerne man bald ein Stück von diesem, bald von ienem; und man wird nach und nach das Schöne und Erhabene eines ieden grosen Componisten erkennen, und fühlen lernen. Ist man denn so glücklich gewesen, von Natur Talent zur Musik zu bekommen, so wird man durch Hülfe dieser Männer sich mit der Zeit eine eigne Art von Musik bilden, und bei fleißigem Studieren, Uiben und Arbeiten, endlich unbemerkt unter den grosen Spielern sich befinden. — Ich würde hier am Schlusse noch ein Verzeichniß der berühmtesten Werke unserer grösten Meister gegeben haben, wenn nicht der heillose Nachdruck es unmöglich machte; da ein Werk, das der Componist sein drittes oder viertes nennt, im Nachdrucke wohl das dreizehnte, vierzehnte u. dgl. heißt, und in solchen Nachdrücken noch überdieß nicht nur Bezeichnungen des Ausdrucks gewöhnlich fehlen, oder falsch angegeben, auch wohl ganze Takte ganz ausgelassen sind, ohne die schlechte Druckfarbe zu rechnen, welche macht, daß die Noten sich verwischen und das Ganze bald ein unangenehmes, widriges Ansehen erhält. Wollen aber einige meiner Herren Subscribenten sich an mich wenden, so werde ich denselben gerne die besten Werke der grösten Meister nach steigender Schwierigkeit bezeichnet, mittheilen.

4.) Wie man sich zu einem guten Musikus bilden soll.

Bei ieder Kunst oder Wissenschaft, die man lernen will, entwirft man gewöhnlich einen festen Plan, und theilt die Stunden des Tages so ein, daß man einen Theil derselben dem Studieren, den andern dem Ausruhen, widmet. Von der darinnen einmal angenommenen Ordnung muß man denn so wenig als möglich abweichen, sondern auf den einmal betretenen Wege gleichsam mechanisch fortgehen. Wer sich nun zum Musikus auf dem Pianoforte bilden will, der wende die frühen Morgenstunden zum Suchen des wahren Fingersatzes an, denn die aufgehende Sonne erheitert den Verstand, und das Studium in den heitern Morgenstunden wird ieden Keim, den die Natur in uns legte, entwickeln, und zu einem vollkommenen fruchtbaren Baume empor treiben. Die besten Stunden des iungen Künstlers sind also die Morgenstunden, von 6 — 10 Uhr, diese muß er benutzen, dann mag er Kopf und Finger bis zum Mittagsmahle ausruhen lassen, auch gleich nach dem Essen sich mit nichts beschäftigen, denn unser Körper arbeitet in diesen Stunden an der Verdauung, und würde in denselben den Geist hindern, mit voller Kraft thätig zu seyn. Aber die Stunden von 4 — 8 Uhr, sind wieder besonders für einen, der um 12 Uhr zu Mittage speißt, ausnehmend glückliche Stunden. Der Körper hat dann seine Verdauung vollbracht, und der Geist erscheint zum zweitenmale des Tages in seinem wahren Glanze. Diese 4 Stunden muß man nun zur Uibung verschiedener musikalischer Gänge anwenden, und sie so studieren, daß man von Zeit zu Zeit zugleich ausruhe und arbeite. Ich will dies deutlicher erklären. Z. B. also: iezt ermüde ich meine rechte Hand nach und nach durch viele musikalische Gänge, die ich langsam anfange, und immer geschwinder

mache, bis die Hand nicht mehr kann; nun lasse ich sie ausruhen, und verrichte das nämliche mit der linken Hand. Auf diese Art kann man zur nämlichen Zeit arbeiten und ausruhen, und nimmt man diese Fingerübung Abends vor, so hat man die ganze Nacht zum völligen Ausruhen der Hände und Finger vor sich. Oft kann der fleißige Anfänger vor Freude über das neue für den folgenden Tag bestimmte Studium kaum einschlafen, und das ist Beweis von natürlichem Talente zur Kunst, denn ein mit Naturanlagen gebohrner Künstler muß zu allen Zeiten blos seine Kunst vor Augen haben. Ist er genöthigt auszugehen, so muß, wenn seine Arbeitsstunde naht, ein unsichtbarer, gleichsam magnetischer Zug ihn an sein Instrument treiben, und seine Kunst muß ihm sein Alles seyn. —

Wer nach meinen Grundsätzen das Pianoforte studieren will, muß erst seine Finger genau kennen lernen, um zu sehen, welche zu stark oder zu schwach sind. Es giebt nämlich in allen Händen Finger, die von Natur mehr Schwäche oder Stärke haben, als sie haben sollten. Um nun dies genau zu erfahren, muß man in langsamen Gängen, wo alle Finger spielen, genau aufhorchen, ob man nicht Töne gewahr werde, die stärker oder schwächer klingen, als die andern. Entdeckt man so etwas, so muß man nicht eher nachlassen, bis alle Töne, die man spielt, auch in der größten Geschwindigkeit, einerlei Stärke haben. Man denke immer an den schwachen Finger, und schlage ihn iedesmal etwas stärker an, als den andern, so wird er allmählig wie die übrigen Finger gleiche Stärke erhalten. Eben so aufmerksam muß man seyn, um die Finger zu entdecken, welche weniger Fertigkeit haben, als die andern, denn auch dieser Fehler ist allen Händen eigen, man hört ihn aber sehr leicht bei Gängen, die nicht zu geschwind gehen. Wird man also hier Töne gewahr, die lahm scheinen, oder um einen Gedanken zu früh oder zu spät kommen, so muß man einige Gänge von wenigen Noten erfinden, in denen die lahmen oder steifen Finger beständig vorkommen, und diese Gänge sehr oft machen, damit man auf diese Art ihnen die Fertigkeit der andern Finger verschaffe. Alle Anfänger will ich hierbei besonders auf den vierten Finger aufmerksam machen, denn er ist in allen Händen der ungeschickteste; man muß also durch Gänge, Triller, Terzen, u. dgl. ihn vorzüglich fleißig, und oft bis zur Ermüdung üben, damit er eben so fertig werde, wie die übrigen Finger. —

Was den Takt betrift, so rathe ich Jedem, der nach meinem Buche ohne Meister studiret, daß er mit einigen geschickten Liebhabern, oder mit Lehrern des Pianoforte in Umgang zu kommen suche, damit ihm diese als Freunde, und ganz aufrichtig sagen, ob er im Spiele den Takt gut oder schlecht beobachte. Wenn übrigens Anfänger sich bemühen, alle Viertel und Achtel, wie ich schon im ersten Capitel erinnert habe, unter dem Spielen mit der größten Gleichheit zu zählen, so werden sie wenig Schwierigkeiten im Takte finden. — Um ein musikalischer Leser zu werden, muß man eine große Menge Musik mit Verstand lesen, und in dem, was man zum erstenmale vom Blatte ließt, niemals die linke Hand vernachläßigen. Ferner soll man keine andre Musik spielen, als Stücke großer Componisten, in denen Charakter und Ausdruck herrscht. Um sich Geschwindigkeit und Fertigkeit zu verschaffen, welche so viele Menschen einnimmt, und freilich auch nöthig ist, muß man alle vorkommende musikalische Gänge viele tausendmal mit einer Hand allein, und mit beiden Händen zusammen üben. Ein wahrer Kenner zieht zwar ein Spiel, in welchem geringere Fertigkeit, aber desto mehr Ausdruck herrscht, einem andern vor, in dem Fertigkeit, sei sie auch noch so groß, ohne Ausdruck sich zeigt, in dessen ist doch dann erst alles vollkommen, wenn beide Eigenschaften vereinigt sind. Junge Künstler sollen besonders es nicht versäumen, wenn geschickte Männer, sich auf dem Instrumente hören lassen, das sie studieren, auch sollen sie einige Ausgaben für Conzerte, Opern und Operetten nicht bereuen, denn dies wird ihrem Geschmack und Talente die wahre Richtung geben, und sie auf dem rechten Weg leiten. So viel ist gewiß, daß man diese Kunst in der Jugend anfangen muß. Hat man schon ein gewisses Alter erreicht, so gehört viel Muth und Standhaftigkeit dazu, wenn man es in ihr zu einer gewissen Vollkommenheit bringen will. Diese Vollkommenheit besteht denn darinn, daß die Finger beider Hände, sowohl an der Stärke, als in der Bewegung, völlige Gleichheit haben, daß die Stellung der Hand vollkommen, und der Fingersatz unveränderlich sey, daß man eine grose Fertigkeit besitze, alle schwere musikalische Gänge, mit welcher Hand es sey, eben so geschwind als leicht machen, und eine ganze Seite Musik in ieden Schlüssel augenblicklich übersehen und eintheilen, auch seinem Spiele Geschmack geben zu können. Dazu kömmt noch eine vollkommne Kenntniß des Instruments, mit allen darauf möglichen Veränderungen. Ein junger Künstler, der durch acht Stunden Arbeit des Tages, in acht Jahren es so weit bringt, daß er sich alles dieses zu eigen gemacht hat, der hat viel gethan, und darf hoffen, ein groser Musikus werden zu können. Dann ist der rechte Zeitpunkt da, wo er sich an einen grosen Componisten wenden kann, um alle Regeln der Kunst, und die Verfertigung aller musikalischer Stücke unter dessen Aufsicht zu lernen; und wir haben in unserm lieben Vaterlande zum Glück genug berühmte Männer in diesem Fache, welche sich ein wahres Vergnügen daraus machen, einen iungen Künstler empor zu bringen. Ich glaube nun in diesem Werke den ächten Fingersatz, und die wahre Behandlung des Pianoforte zergliedert zu haben. Zwar schrieb der kleine Raum mir Kürze vor, allein ich habe dabei doch deutlich zu seyn mich bemühet, so, daß dieienigen, welche einen natürlichen Trieb zu dieser Kunst haben, gewiß mich verstehen werden. Für andere, denen es an Trieb oder Naturanlagen fehlt, wird freilich dieses mein kleines Buch eben so wenig hinreichend seyn, als hundert Folianten es seyn würden.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Buchbi
Hans

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Milchmeyer, Johann P.,

Die wahre Art das Pianoforte zu spielen

Dresden 1797

4 Mus.th. 1036
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527444-1
VD18 14680076-ddd